tudor vianu

100 DE ANI DE LA NAŞTEREA LUI DUMITRU STĂNCESCU, UNUL DIN FONDATORII „BIBLIOTECII PENTRU TOŢI"

Dumitru Stăncescu s-a născut în Bucureşti, la 20 decembrie 1866, într-o familie de intelectuali; tatăl său a fost secretar al Ateneului Român. A urmat studiile în ţară şi străinătate (în Belgia, la Liège, unde frecventează cursurile Facultăţii de drept) obţinînd titlul de doctor în ştiinţele politice.

Debutează în presa literară la 17 ani, publicînd la revista *Literatorul* a lui Macedonski. A colaborat la revistele şi ziarele vremii, printre care: *Revista literară*, *Revista nouă*, *Adevărul* (unde a funcţionat şi ca redactor, semnînd cu pseudonimul Radu Prelea). Între anii 1896—1899 a condus o revistă populară, *Foaia pentru toţi*. S-a afirmat ca un folclorist merituos, culegător de basme şi snoave publicate în volumele: *Basme culese din gura poporului* (1893), *Snoave* (1893), *Glume şi poveşti* (1895) ş.a.

În 1895, beneficiind de mijloacele materiale puse la dispoziţie cu generozitate de librarul şi editorul Carol Müller, Dumitru Stăncescu iniţiază apariţia colecţiei „Biblioteca pentru toţi", răspunzînd astfel nevoii de carte ieftină, accesibilă marilor mase. Aici desfăşoară, timp de aproape trei ani, o muncă susţinută, organizînd colecţia şi traducînd multe din lucrările aparţinînd autorilor străini (Andersen, Al. Dumas-fiul, Bernardin de Saint-Pierre, H. Spencer ş.a.). „Biblioteca pentru toţi" ajunge curînd la un tiraj nemaiîntîlnit pe atunci în ţara noastră: 7.000—10.000 de exemplare pentru fiecare volum. Din păcate, în anul 1897, boala lui Dumitru Stăncescu se agravează (suferea de tuberculoză). În anul 1898 suportă în ţară, la Cîmpulung-Muscel, o operaţie, după care pleacă la tratament în Franţa şi Elveţia. Totul era însă prea tîrziu; entuziastul editor şi folclorist avea să moară, în Elveţia, la 9 iulie 1899, în plină tinereţe, înainte de a fi împlinit 33 de ani.

La centenarul naşterii sale, lui Dumitru Stăncescu, primul director literar al colecţiei noastre, îi aducem un pios omagiu pentru valoroasa sa contribuţie la dezvoltarea editurii româneşti.

„BIBLIOTECA PENTRU TOŢI"



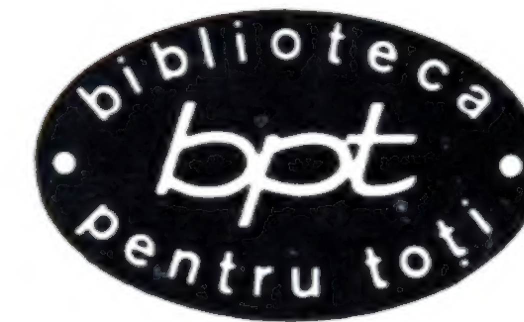
editura pentru literatură

Vol. I şi II lei 10

364

tudor vianu





tudor vianu

arta prozatorilor români

★★



cultură generală

Ilustraţia copertei: *N. Claudiu*

tudor vianu

arta prozatorilor români

**

EDIŢIE ÎNGRIJITĂ DE
GEO ŞERBAN

1966

EDITURA PENTRU LITERATURĂ

VI REALISMUL ARTISTIC ȘI LIRIC

(CONTINUARE)

4 I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI

I. Al. Brătescu-Voinești este un scriitor care, prin cîteva din elementele artei sale narative, poate fi grupat, împreună cu Barbu Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Al. Vlahuță, în curentul realismului artistic și liric, așa cum acesta s-a constituit din descendența primilor realiști, fructificată de tot ce adusese contribuția lui Eminescu. Lirismul și reflecția generală, recunoscute ca niște note comune în proza unui Delavrancea și Zamfirescu, apar destul de des în nuvelistica lui Brătescu-Voinești. Adeseori scriitorul își întrerupe povestirea, pentru a intercala reflecții subliniate de sentimentul său. Desigur, astfel de intervenții nu au caracterul tehnic-științific, atît de izbitor sub pana lui Duiliu Zamfirescu. Ele sînt de cele mai multe ori sprijinite de elemente intuitive, care ne fac să uităm că ne găsim în fața operei unui artist. Iată, de pildă, pasagiul intercalat în nuvela *Două surori*

(1894), în momentul în care, după tragice peripeţii, se leagă din nou firul dragostei dintre Elena şi „casier" : *„Ştiuta şi străvechea comedie, care ţine de cînd lumea şi cît lumea o să ţie... Au jucat-o mii şi mii de neamuri înainte ; şi împăraţii cîrmuitori de lumi în palaturi, şi robii nemernici în lanţuri, şi înţelepţii, şi nerozii, dar farmecul nu i l-au secat ; a mai rămas cîtva şi pentru bietul casier, care de cîteva zile îşi aduce singur copilul pînă aproape de casa «Cochii mici». — E dureroasă şi ridiculă tot într-o vreme iubirea unui om în toată firea, care a alergat azi oraşul întreg, ca să găsească vreo cîteva micşunele degerate, pe care acum le trimete prin copil stăpînei gîndurilor lui..."* (*Două surori*, în *În lumea dreptăţii*, 1908, p. 126). Viziunea casierului care îşi duce de mînă copilul, micşunelele degerate etc., înmlădiază abstractismul reflecţiei generale cu care debutează pasagiul şi îl face mai asimilabil pentru contemplatorul literar. Tot astfel în *Pană Trăsnea Sfîntul*, cînd eroul primeşte revelaţia dragostei pe care Maria nu i-o refuza, după ce ni se înfăţişează uimirea şi farmecul năvălind dintr-o dată în sufletul lui Pană Trăsnea, autorul intervine din nou pentru a ne anunţa adevărurile generale : *„Iubirea, adevărata iubire, înduioşează şi îmlădie şi cea mai tare fire. Şi pe recele cercetător cu mintea, şi pe aprigul muncitor cu braţul, iubirea-i schimbă şi-i face zile întregi să pribegească după o vorbă ori după o privire făgăduitoare. Dar cînd pătrunde într-o inimă caldă şi bună, într-o inimă din fire îndrăgostită numai de lucruri frumoase, o! atunci o doare în ascuns, o răscoleşte pînă în adînc ; şi pînă în adîncul inimii era îndurerat Pană Trăsnea"* (*ibid.*, p. 220). Astfel, şi în acest pasagiu, reflecţia generală este topită şi dusă de valul participării lirice a poetului, care găseşte, pentru a se exprima, nu expresia rece şi generală a cugetătorului abstract, ci pe aceea intimă şi caldă, înmlădiată printr-o şerpuire a frazei plină de naturaleţe, a omului în adevăr mişcat.

I. Al. Brătescu-Voineşti ne-a îngăduit o privire în laboratorul său de artist, cînd în *Inspecţie* (1893), una din primele sale nuvele, reproduce scrisoarea pe care soldatul bacalaureat Ionescu o trimete prietenului său Genuleanu : *„Cum ţi-ai putea tu face o idee de cele ce s-au întîmplat azi noapte, dacă celor ce-ţi scriu, înşirate şi spuse, le lipseşte viaţa şi efectul ansamblului. Trebuie să vezi în acelaşi timp, dintr-o singură privire, cinci-şase soldaţi în cămăşi aşezîndu-şi efectele pe paturi, în ordinea prescrisă de reglement ; alţi opt-nouă în deosebite poziţii văxuind cizmele ; alţii măturînd îndoiţi printre paturi"* etc. (*ibid.*, p. 160). Estetica bacalaureatului Ionescu este, de fapt, a autorului. „Viaţa şi efectul ansamblului", scena cuprinsă, „dintr-o singură privire", alcătuiesc obiectul propriilor preocupări artistice ale lui Brătescu-Voineşti. În timp ce în nuvelele primilor realişti sau chiar în acele ale lui Delavrancea sau Duiliu Zam-

firescu, oamenii apar ca figuri individuale sau în puţine şi neadîncite relaţii, exteriorizate mai degrabă prin dialog, Brătescu-Voineşti excelează în pictura grupurilor, a scenelor animate, învăluite de o caldă şi pătrunzătoare atmosferă. Scenele de interior şi intimitate din *În lumea dreptăţii*, acele de birou din *Microbul* sau *Blana lui Isaia*, acele săteşti din *Niculăiţă Minciună* şi atîtea altele reprezintă unul din cîştigurile cele mai sigure ale artei narative a lui Brătescu-Voineşti faţă de punctul la care ajunseseră Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu. Fără îndoială, Brătescu-Voineşti nu are imaginaţia plastică a unui Delavrancea şi Zamfirescu. El nu este niciodată, în aceeaşi măsură ca aceştia, un pictor al naturii. Viziunea florilor apare destul de des în proza lui, dar evocările peisagistice din *Călătorului îi şade bine cu drumul* rămîn o raritate în opera sa. Sentimentul naturii este destul de viu în scrisul lui Brătescu-Voineşti, dar omul şi conflictele lui îl atrag nemăsurat mai mult decît viziunea naturii. Lucrurile nu vor trăi deci în imaginaţia scriitorului prin contururile lor individuale. „*...Deşi întîlneşti, ici şi colo, imagini remarcabile prin plasticitatea lor, ce puţină recoltă de imagini ai culege din paginile povestitorului acesta, dacă l-ai compara cu alţi scriitori*", remarcă un critic, d-l D. Caracostea.[1] Dacă totuşi, în ciuda puţinătăţii imaginilor, realitatea trăieşte

[1] *Poetul Brătescu-Voineşti*, 1921, p. 208.

ca puternică reprezentare, în scrisul despre care ne ocupăm, lucrul se datoreşte facultăţii acestuia de a cuprinde ansamblurile şi de a înfăţişa viul schimb de relaţii care le constituie.

Dar impresia de „viaţă", care alcătuieşte cealaltă cerinţă a esteticii lui Brătescu-Voineşti, este obţinută nu numai prin viziunea scenelor de ansamblu, dar şi printr-un mare dar de a nota vorbirea personagiilor. Puţini dintre scriitorii noştri, în afară de Creangă şi I. L. Caragiale, care au fixat în această privinţă modelul şi norma, l-au întrecut pe Brătescu-Voineşti în puterea de a evoca vorbirea plină de adevăr şi naturaleţe a personagiilor sale. Ascultaţi-l povestind pe Conu Alecu : „*Trebuie să-l fi cunoscut dumneavoastră... Bulgarul ăla, de umbla în mijlocul verii îmbrăcat în haine groase de dimie, legat la gît şi-n cap cu o gogeamite bîrsană de căciulă fumurie. Dumneata trebuie să-l ştii, că şedea lîngă dumneata, colo, peste drum de Hanul Roşu. Unul mare-mare, cu mustăţile tunse. Cînd vorbea, te uitai în urma lui să vezi ce copil a vorbit. Nu-ţi venea să crezi că vocea aia piţigăiată a eşit din trupul lui. Să iei un trombon d-alea marele de la muzică, să-ţi umfli bucile, să sufli cu putere şi să sune : piiii ! ca o piculină — aşa impresie îţi făcea cînd îl auzeai vorbind... E ! ăsta era feciorul unuia Glavă, pripăşit pe la moşia lui unchi-meu. Era cu vro cîţiva ani mai mic ca mine. Ţiu minte că-l trimetea unchi-meu la tata cu donicioarele de zmeură ; venea cu*

picioarele goale. De la o vreme nu mai știam de el, îl pierdusem din vedere, cînd, hăt! peste vreo douăzeci și mai bine de ani, m-am pomenit cu el la mine, ca să-i dau un petic de pădure de pe moșia mea. I l-am dat. D-atunci, om muncitor, i-a mers bine" etc. (*loc. cit.*, pp. 283—284). Pagina aceasta este o mare reușită a realismului românesc în epoca începutului nostru de veac, prin notarea plină de adevăr a vorbirii. Este cu neputință a citi cu grai viu această pagină, fără a nu nimeri intonația specială cu care a putut fi pronunțată. Chipul în care se înlănțuiesc cuvintele în vorbirea neconstruită, digresiunile amintirii libere, apelul la ascultător, reluarea firului întrerupt al ideației, totul este notat în această pagină de o mare naturalețe. Brătescu-Voinești a recunoscut odată zelul său în notarea exactă a vorbirii. *„Ghenealoghia cocoanei Leonorii*, citim într-una din nuvelele sale, *trebue s-o asculți din gura ei, întîi pentru că spusă de dînsa are un haz care nu se poate da cu condeiul"* (*loc cit.*, p. 194). Și totuși condeiul scriitorului atinge spontaneitatea vorbirii libere, în pasagii în care înlănțuirea cuvintelor evocă nu numai intonația, dar parcă și gesticulația și fizionomia și caracterul particular al personagiului, ca acesta în care cocoana Leonora răspunde trecătorilor care o întreabă de sănătate: *„Ce să fac? Ia cu năcazurile, că am pierdut un chiriaș — trebuie să știi — neprețuit, neprețuit! Am mai avut chiriași, de! dumneata trebuie să știi, că ești d-aci — am avut pe colonelul, am avut pe Vasiliadi, am avut pe ăsta... cum îi zice?... care mi se pare că e președinte la Ploiești... care a luat pe fata lu doctoru ăla... ăsta... de are un frate gheneral. Și cum îți spui, că încă bietul Nisipeanu întotdeauna îmi zicea: «Ce noroc ai tu, Leonoro, tot de chiriași buni»... Și atunci am stăruit eu de dumnealui de am făcut aste două odăițe; dar m-am stins! Că zicea dumnealui: «Ce o să fie? trei-patru sute de lei»... și cînd colo — trebuie să știi — am cheltuit de m-am stins, că le-am făcut pivniță dedesupt. Să vii numai de-a minune să-ți arăt, să vezi grinzi... ia te uită ici... ia poftim grosime... Și numai stejar adevărat. Că așa am fost învățați, ori faci ori nu faci. Bietul tata cînd le-a reparat p-ale vechi, cît crezi că a cheltuit?... că acum dumneata trebuie să știi cum eream noi altădată. Moșu meu Dinu Strîmbeanu..."* (*Coana Leonora*, 1899, *ibid.*, pp. 197—198). Evocarea omului prin vorbirea lui este aci, și în atîtea alte pagini, unul din procedeele realiste, manevrate cu mai multă măestrie de Brătescu-Voinești. [1]

De acest dar al intuiției lingvistice, Brătescu-Voinești face să profite nu numai vorbirea personagiilor sale, dar și propria lui narațiune. Brătescu-Voinești este unul din scriitorii noștri care au întrebuințat cu mai mult succes procedeul, foarte

[1] V. în această privință, cu folosirea aceluiași citat, și observațiile lui G. Ibrăileanu, *Scriitori și curente*, 1930, p. 160.

răspîndit în proza povestitorilor naturaliști, al „stilului indirect liber", întîlnit și în arsenalul lui I. L. Caragiale. Efectul de stil care consistă în a povesti cu propriile cuvinte ale eroilor, în așa fel încît atitudinea și vorbirea acestora transpare în referatul autorului, poate fi de mai multe ori semnalat în nuvelele lui Brătescu-Voinești. Iată, de pildă, în *Pană Trăsnea Sfîntul*, momentul în care eroul povestește avocatului Mitică Moldovanu nefericita întîmplare care făcuse din el un acuzat în fața justiției. Povestirea lui Pană Trăsnea urmează cîtva timp în monolog, pînă cînd autorul pare să ia el cuvîntul, pentru a ne spune : „*Aceasta însă nu-l supărase, căci înțelegînd la urmă cu cine avea a face, a ridicat din umeri și s-a întors în casă, fără să mai adaoge vreun cuvînt. Ceea ce însă l-a supărat — și supărat nu era bine zis, ci mai bine ceea ce l-a mîhnit, l-a îndurerat, l-a făcut să-i vie să plîngă și să-și dorească singur rău — erau altele, în privința cărora duminica trecută scrisese prefectului o scrisoare, prin care-i arăta că nu înțelegea cum poate cineva, dintr-un lucru de nimic, să prinză vrăjmășie și să-și răzbune asupra unui copil nevinovat...*" (*op. cit.*, p. 254). Pasagiul aparține povestirii autorului, dar nimeni, citindu-l, nu se poate îndoi de faptul că în cuvintele acestuia sînt topite acele ale personagiului său. „*Ceea ce însă l-a supărat — și supărat nu era bine zis, ci mai bine ceea ce l-a mîhnit, l-a îndurerat, l-a făcut să-i vie să plîngă și să-și dorească singur rău*" sînt de fapt

cuvintele lui Pană Trăsnea, pe care portretistul lui le împrumută din același îndemn de a recurge la vorbirea vie, care este una din metodele sale mai des folosite.

Ca mai toți scriitorii curentului, Brătescu-Voinești nu creează caractere complexe și neașteptate. Oamenii lui au o structură mai degrabă rudimentară, centrată în jurul unui anumit tip de atitudine, așa cum o impun condițiile de existență în mediul provincial sau în modestia birourilor publice, unde orice autonomie morală și orice aspirație mai înaltă în luptă cu trivialitatea și micimea înconjurimii imprimă caracterelor și destinelor stigmatul dureros al veleitarismului. În chipul acesta, oamenii lui Brătescu-Voinești sînt nu numai sumari, dar și asemănători între ei, încît cititorul sedus, cu prilejul prezentării fiecăruia în parte, de incontestabila lor autenticitate, surprinde pînă la urmă, în lumina comparației, schema lor generală și oarecum tipică.

5 SEMĂNĂTORIŞTII

(C. Sandu-Aldea, I. Adam, N. Dunăreanu, Em. Gîrleanu)

Venind îndată după primii reprezentanţi ai realismului liric şi în timp ce arta prozatorilor români se pregătea să-şi serbeze unul din marile ei triumfuri în Mihail Sadoveanu, pe care îl înconjoară ca un cor în acompaniament, povestitorii care între 1900 şi 1910 publică în *Semănătorul* şi în celelalte reviste provinciale ale curentului manifestă mai multe tendinţe comune, îndreptăţind întrunirea lor într-o grupare oarecum omogenă. Din exemplul înaintaşilor imediaţi rămînea povestirea impregnată de sentiment, aplecarea descriptivă, pictura omului comun. Poate numai Delavrancea încearcă, printre primii reprezentanţi ai noului realism, pictura unor caractere excepţionale, romantice, în timp ce Duiliu Zamfirescu şi Brătescu-Voineşti arată o preferinţă vădită exemplarului obicinuit din clasa burgheză, funcţionarului şi intelectualului sau figurilor aparţinînd boierimei

provinciale şi marilor proprietari de pămînt. Spre deosebire de Barbu Delavrancea, căruia îi plăcea să înfăţişeze eroi cerebrali şi chiar temperamente tumultuoase, noua normă a realismului îl îndeamnă pe Brătescu-Voineşti să caute urmele tragicului cotidian, a nobleţei ascunse şi a martiriului fără glorie. În pictura exemplarului omenesc comun, semănătoriştii cercetează acum cu un nivel mai jos în structura societăţii şi, în locul omului „mărunt", descoperă pe omul „elementar". Noua problemă literară este reflectată oarecum teoretic de Ion Adam, care în schiţa intitulată aşa de caracteristic pentru noul realism ţărănesc : *Drame din lumea de jos*, notează : *„Într-un cerc de prieteni se vorbea despre dragostea la ţărani, în comparaţie cu iubirea rafinată din lumea mare. Unul de la un colţ de masă, susţinea că amorul este legat de civilizaţie, şi că e şi el o evoluţie a sensibilităţei, ca şi celelalte facultăţi sufleteşti. Naturile primitive din straturile populare, îşi reduc toată iubirea numai la satisfacerea instinctelor şi nu se pot ridica pînă la pasiune. Înfierbîntîndu-se la vorbă, el a ridicat în urmă vocea spunînd cu toată încredinţarea : — Nu vedeţi ce simple sînt dramele de iubire dintre ţărani? Tot senzaţionalul unei întîmplări se poate schiţa cu trei linii simple :* Intriga *se reduce la vorbele rele scornite de babe ;* Răzbunarea, *sau geniul cel rău al sufletului omenesc, e o neghioabă pîndă la cotitura drumului, iar* Crima *sau Demonul Roşu se mărgineşte la o lovitură*

bună dată cu ciomagul în cap... Unde vedeți în toate acestea pasiunea pornită dintr-o ură sau dragoste superioară, cu alcătuirea unui plan de răzbunare, cu intrigă diabolică, cu surprize și extraordinar? De aceea la noi ar fi și greu să se întemeieze un așa-zis roman românesc, pentru că gama sufletească a majorității poporului e prea cu puține note, iar cei de sus s-au asimilat prin educație celorlalte națiuni civilizate, așa încît nu prezintă nici o originalitate. Cu toate că ascultasem încordați toate cele înșirate, nu ne-am putut opri la urmă să nu bufnim de rîs. Un mucalit s-a ridicat atunci cu vorba: — Bravo, ne-ai dat gata neamul, căci sîntem condamnați să traducem cît vom trăi foiletoane senzaționale de la străini. Nu vom avea niciodată pe Dumas-ul nostru, nici pe cel tînăr, d-apoi încă pe cel bătrîn" (*Aripi tăiate*, ed. Alcalay, pp. 181—182). Atunci, continuă povestitorul, se ridică Vlaicu și narează o dramă țărănească zguduitoare, căutînd să reconstituie, cu ironie pentru procedeele obștești ale prozei literare, ce ar putea deveni o nuvelă folosind un astfel de material. Momentul este tipic. După cum Duiliu Zamfirescu, altădată, susținea drepturile unui realism burghez și aristocratic, Ion Adam dovedește acum drepturile unui realism țărănesc.

O dată cu primirea noilor puncte de vedere, întreaga configurație a artei literare se schimbă. Am spus-o: în locul omului mărunt, omul elementar, cu ceva mitic în făptura lui. Iată-l pe Sima Baltag

al lui C. Sandu-Aldea: *„Românul nostru mergea tăcut în urma plugului, și curăța din cînd în cînd cormana cu oticul. Cum era adus de mijloc, jurai că-l trage spre pămînt o putere nevăzută. Căci dragostea ogorului îndoaie de mijloc pe plugari și-i înlănțuie toată viața lor de pămînt, amestecîndu-le sudorile cu țărîna lui. Dar cînd se oprea să mai răsufle boulenii din jug și se îndrepta de șale, atunci vedeai ce strașnic voinic era Sima Baltag și ce mai suliți de priviri țîșneau din ochii lui mici ca de tătar, vioi, și mai totdeauna ascunși supt streașina căciulii"* (*În urma plugului*, ed. III, pp. 6—8). Sentimentul pentru expresiile elementare ale vieții sînt puternice în sufletul unui astfel de om: *„Sima se lipise cu tot sufletul de roibulețul lui și toată ziua-l giugiulea, învățîndu-l să mănînce, cu timpul, din mînă. Îi era atît de drag cînd îl vedea năltuț în picioare, cu fluerele subțiri de cal de soi, crescînd la lumina și căldura soarelui binefăcător! Cînd îl vedea pornind în sărituri ușoare de ogar, se lua cu el la întrecere și atunci mînzul gonea și mai nebun și mai furtunatec. Iar după ce simțea că s-a cam depărtat de Sima, se oprea, se întorcea, se uita la el parcă i-ar fi spus: «Hai iar la-ntrecere!» și pornea apoi spre el, cu capu-n piept, cu codița bîzoi în vînt, cu nările deschise, roșii, ca ale unui pui de scorpie. Îi era drag ca ochii din cap cînd îl vedea cum zvîrle cu picioarele de dinapoi, parcă s-ar fi bătut c-un haitic de lupi. Și atunci se ducea la el, îl mîngîia pe coamă,*

pe botișor și-l lua-n spinare ca pe un miel“ (op. cit., pp. 13—14). Natura îi vorbește cu putere și fiorii care o străbat, sunetele ei stranii, parfumurile care o amețesc, liniștea ei încremenită, învăluie sufletul aspru, cu puține gînduri și cu pasiuni simple și violente ale omului trăind în aceste povestiri. Arta lui Sandu-Aldea n-are strălucire. Scriitorul cunoaște însă bine și simte exact lucrurile despre care vorbește. Preciziunea imaginii este darul cel mai de seamă al scriitorului, fie că evocă liniștea bălții ca o înfățișare de la începutul lumei, fie că ne aduce în fața ochilor pădurea îndepărtată, văzută prin jocul tremurat al căldurei, *„ca un nor albăstrui ațipit pe pămînt“*, fie că ne vorbește despre mirosurile de tămîioasă ale primăverii care, *„atingîndu-te pe obraz, parcă-ți adoarme sufletul“*. Alteori sînt, dimpotrivă, înfățișări ale unei naturi dezlănțuite, furtuna pe Dunăre, redată cu simplitate sugestivă, fără comparații și epitete, prin simpla forță a unor verbe onomatopeice : *„Cînd a ajuns la mal, Dunărea era înfuriată, sufla un crivăț aspru ca-n miezul iernei. Valuri verzi, înalte, înspumate în creste, se înlănțuiau, se goneau unele pe altele, se izbeau mînioase în adîncimi, fîșîind, gemînd, vuind“* (*Pe drumul Bărăganului*, p. 166). Sau mai departe : *„Scormonite pînă în adîncuri, săltate, împinse, rostogolite, biruite de vînt, apele se ridicau unele peste altele cît luntrea, cît omul, cît casa ; se prăbușau gemînd, vuind în adîncimi amețitoare, de unde iar se ridicau mai înalte, mai întunecate, mai furioase, mai năprasnice“* ; o evocare plină de un dinamism obicinuit lui Sandu-Aldea, pe care însă, de data aceasta, lunga serie a adjectivelor finale o slăbesc fără îndoială. Peisagiul românesc intră astfel în proza lui Sandu-Aldea în forme nespus mai individualizate decît în operele primilor reprezentanți ai realismului, pe care îi simțim de altfel că preferă descrierea omului și a problemelor lui. Și dacă în zugrăvirea naturii românești nu s-ar fi produs în aceeași vreme și n-ar fi crescut de-atunci neasemănatul dar descriptiv al lui Sadoveanu, este sigur că Sandu-Aldea ar fi rămas peisagistul cel mai înzestrat al prozei românești mai noi. Spre deosebire de Sadoveanu însă, ceea ce îi lipsește lui Sandu-Aldea este abundența. Impresiile lui sînt exacte, dar nu bogate. Citindu-l, avem tot timpul conștiința că viziunea lui este sumară și că fuiorul narațiunei lui nu este prea îmbelșugat. Iar ceea ce este adevărat pentru fiecare din nuvelele și schițele lui Sandu-Aldea se confirmă și pentru întregimea operei lui, isprăvită cu mult înaintea vieții scriitorului, dedat de la o vreme studiilor de științe naturale și lucrărilor agronomice. Într-o scrisoare pe care a putut-o adresa unui corespondent real și pe care, sub iscălitură fictivă, o tipărește la sfîrșitul volumului *În urma plugului*, Sandu-Aldea critică ignoranța scriitorilor, chiar a celor mai de seamă, a unui Maupassant de pildă, atunci cînd vorbesc despre lucrurile naturii. Cum a putut oare

pretinde Maupassant că negrul Tombouctou, din schiţa cu acelaşi nume, se îmbăta mîncînd struguri de la butucul viţei ? Este doar ştiut, adaugă Sandu-Aldea cu oarecare nevinovăţie că *„zeama boabelor de struguri nu poate îmbăta decît după ce a trecut prin fermentaţie alcoolică, prin fierberea care-i transformă zahărul în alcool"*. Nici pentru analizele aşa-numitelor romane psihologice n-are Sandu-Aldea mai multă bunăvoinţă, căci este oare posibil să *„se puie într-o ecuaţie de gradul al II-lea cel mai ascuns colţ din sufletul omenesc, ori să figureze printr-o curbă uzuală mersul stărilor sufleteşti ?"* Avea deci dreptate biologul Haeckel cînd numea toată această literatură psihologică : „maculatură". Şi scriitorul care îşi închipuia că poezia are aceeaşi temă cu ştiinţa, şi că fantazia şi intuiţiile celei dintîi pot să se ruşineze în faţa metodelor exacte ale cercetării savante, îşi ia rămas bun de la literatura pe care a slujit-o cu mijloace preţioase, dar repede istovite.

Dacă sentimentul care scaldă nuvelele unui Brătescu-Voineşti este fiorul liric al doinei populare, grupul de scriitori pe care îi studiem acum aduc afecte mai energice, filtrate din cîntecul bătrînesc. Lucrul este adevărat nu numai pentru Sandu-Aldea, dar şi pentru Emil Gîrleanu, un nume de care critica literară leagă de obicei amintirea unui scriitor delicat. Totuşi, ca atîţi dintre povestitorii momentului dinainte de 1910, Gîrleanu a consacrat unele din paginile sale cele mai preţioase evocă-

rii omului şi naturii elementare. Iată-l de pildă pe Toader Odobac : *„E un moşneag înalt, spătos şi uscat ca un schivnic ; priveşte ascuţit, vorbeşte limpede şi calcă apăsat. Cînd se opreşte să se uite la om, îşi îndreaptă şalele care trosnesc ca un vreasc"* (*Nucul lui Odobac*, 1910, p. 10). Portretul nu este singular în literatura sămănătoriştilor. Gîrleanu introduce însă o viaţă deosebită în el prin conciziunea mijloacelor încununate de evocatoarea comparaţie a finalului. În acelaşi chip este construit portretul Rujei, nora lui Odobac : *„Ruja era voinică, smeadă, cu obrazul rotund, cu părul, ochii şi sprîncenile negre, ca pămîntul cel bun. Cozile lăsate pe spate se îndoiau pe oblîncul şălii, aşa erau de lungi. Gura cu buzele cărnoase, umede şi roşii ca miezul piersicei pietroase ; printre ele scăpa un zîmbet, care arăta albul dinţilor, ca pe o rază de lumină ce ţîşnea din mijlocul feţei smolite. Supt cămeşa strînsă bine pe trup, ţîţile i se ridicau, repede în răsuflet, ca două paseri ce se zbăteau în sîn"* (*op. cit.*, p. 15). Din rezervele acestei afinităţi pentru tot ceea ce în natură este robust şi direct, pentru explozia forţelor iraţionale ale naturii, cade într-o zi din pana lui Emil Gîrleanu una din paginile lui cele mai bune. Este evocarea nucului lui Odobac, înălţat pe dealul sterp al Arşiţenilor, ca un monstru care devorează toată vitalitatea locului : *„Satul Arşiţeni e aşezat într-o văgăună ; casele lui mărunţele şi albe, ghemuite una-ntr-alta, se văd de pe muchiile dealurilor dimprejur ca nişte*

ouă într-un cuibar. Pămîntul Arșițenilor e nisipos și sterp; iarba crește atît de rară încît, în loc să îndulcească vederea, pătează, ca o pecingine, fața galbenă a locului. Doi-trei copaci se înalță, istoviți, cu crengile rare, cu frunzele străvezii care aștern pe jos, vara în amează, o umbră destrămată ce mărește și mai mult setea de răcoare. Dar, ca lucru de neînțeles, ca o minune, se ridică pe dealul lutos și sterp dinspre răsărit, un nuc strașnic, bătrîn de cîteva sute de ani, copac lacom care suge parcă tot sucul locului dimprejur, prin miile de rădăcini, ale căror vițe nu mai încap supt pămînt, și ies, să atîrne despletite, ca niște cozi, afară. Din trunchiul, gros să nu-l cuprindă trei oameni, muncit, întors și încremenit ca într-un spasm, se desfac două ramuri vînjoase ce merg încleștate ca niște brațe, pînă sus, apoi deodată se izbesc una de alta în lături, împroșcînd fiecare sute și mii de crengi ce se unesc într-un frunziș negru, cărnos, ca un aluat de fiere. Și pînă departe se împrăștie mirosul amar al frunzelor, miros ce amețește pe cutezătorul adăpostit la umbra ce acoperă, ca un vestmînt negru, întreaga coastă de deal" (*op. cit.*, pp. 7—8). Remarcabila descriere, constituită pe un contrast puternic, folosește în prima ei parte, acolo unde ni se evocă sterilitatea aparentă a terenului, notația rapidă și enumerativă, în vreme ce în a doua ei parte, unde nucul e vrăjit privirilor noastre, trăsăturile se adună în ample construcții sintactice, deopotrivă cu bogata clădire de ramuri și frunze

a nucului. Toate metaforele acestei ultime părți sînt împrumutate dinamicei vieți, încît acolo unde ne-am fi așteptat la evocarea unui „aspect", primim sugestia unei „lupte". Nucul „suge lacom" sucul locului, rădăcinile lui atîrnă „despletite", ca „niște cozi", trunchiul lui „muncit, întors" și „încremenit ca într-un spasm, desface" două ramuri, mai întîi „încleștate", apoi „izbindu-se" în lături și „împroșcîndu-se" cu sute de mii de crengi... Rareori estetica simpatiei ar fi putut găsi un document mai elocvent pentru confirmarea teoriilor ei, ca în această pagină unde lucrurile văzute trăiesc prin clocotul energiilor pe care, trezindu-le în noi, ne provoacă a le revărsa în ele. Și pentru a lumina mai bine caracterul stilistic al unei astfel de descrieri, nu este poate lipsit de interes s-o comparăm cu descrierea altui peisagiu, spicuit de data aceasta în opera lui Al. Macedonski: „*Pădurea Ulmilor, la urmă, se arăta și ea, vestita pădure a ciocoiului din București, cea care se întinde în drumul Tîrgoviștei pe o lungime de jumătate de poștă, cea în care cîntă merla și cinflorul, în care curg pîrîurile albe ca laptele, iar unde iarba e de smarald și frunzele de matostat. Cu toate astea, verde, tainică, mîngîioasă ca un basm... Călărașul, cînd o ajunse, își domoli cîrlanul împăciuit de liniștea ce-l ocolea. Susurarea frunzelor, șoaptele apelor, cîntecul de paseri, în loc s-o turbure, părea că o măresc. Copacii nu erau groși, dar deși, iar pe sub ei nu se zărea decît o adîncime albastră*

și verde. Frunzele de an, căzute și moarte, cu fața șamanie, ruginită, așterneau pe sub creci un covor fremătător...“ (*Pădurea ulmilor*, în *Cartea de aur*, 1902, pp. 138—139). Natura este tratată aci ca „aspect“. Scriitorul are față de ea atitudinea unui pictor. El notează tonuri coloristice și valori dintr-o depărtare care îl oprește să fuzioneze cu ea și pe care ne-o impune și nouă. Cititorul degustă farmecul lucrurilor. Modalitatea stilistică a unei astfel de descrieri a naturii stă la polul opus procedeului lui Gîrleanu, unde artistul și, împreună cu el, cititorul lui, escaladînd barierele despărțitoare ale contemplației, proiectează în natură zbuciumul său și ajunge să resimtă voluptatea propriilor energii vitale aduse să clocotească și să se reverse.

Principiul vieții și acțiunii în arta literară a fost stabilit în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea de către Lessing. Dar Lessing nu întrevedea încă estetica simpatiei, descoperită mai tîrziu de romantici, astfel că pentru a introduce viața în descrierea lucrurilor, el recomanda poeților evocarea prin povestire. Procedeul fusese descoperit de Homer. Iată-l pe acesta dorind să evoce sceptrul lui Agamemnon. Va enumera el părțile alcătuitoare ale sceptrului, încercînd să refacă din amănuntul lor viziunea întregului, așa cum procedau atîți poeți descriptivi ai veacului al XVIII-lea ? Natura succesivă a limbajului, incapacitatea ei de a obține, prin imaginile pe care le trezește, viziunea unor lucruri coexistențiale, se opune acestui procedeu. În loc să ne evoce obiectul prin descriere, Homer ni-l vrăjește povestind. Sceptrul lui Agamemnon învie în fața noastră, cînd eroul ne istorisește devenirea lui.

Norma evocării prin povestire operată în descrierea naturii însuflețite, a fost folosită cu multă consecvență de Em. Gîrleanu în seria schițelor întrunite sub titlul *Din lumea celor care nu cuvîntă*, 1910. Iată de pildă *Musculița* : *„In odaie e tăcere. Prin fereastra deschisă soarele scoate sclipiri din sticlăria de pe poliți. În fața iconostasului clipocește candela. Pe masa din mijloc, stă deschis, uitat acolo de către copiii sfinției-sale, un ceaslov vechi, scorojit și unsuros. O musculiță, cît o gămălie, strălucitoare ca un licurici, intră bîzîind să caute ceva dulce de gustat. Zboară încolo și-ncoace. Se uită prin strachini, se așează pe marginea unui pahar, se plimbă pe la icoane, ca și cum s-ar închina, ba intră pînă și-n potcapul cel nou, pe care plodurile îl așezaseră pe pat cu fundul în jos și-l prefăcuseră într-un cuibar de ouă roșii, — căci e Paștele. Nimic... În sfîrșit dă Dumnezeu și ajunge și la măsuță, drept deasupra ceaslovului. Se lasă ușoară, zbîrnîind mulțumită, pe foaia unsuroasă, pe ale căreia colțuri de sus picăturile de ceară stau ca niște peceți. E doar obișnuită cu cărțile bisericești ; nu o dată ieșise sătulă din biserica de peste drum. E atîta hrană pe foile îngroșate parcă de urmele degetelor tăvălite prin grîul dulce al coli-*

velor. Iar aci, pe o margine, a dat tocmai peste ce căuta ; o pată, zaharisită proaspăt, arăta că degețelul ce-și lăsase urma avusese grijă să se înmoaie dintru-ntîi în dulceață. Musculița se pune pe ospătat ; prăpădenie de lacomă ce-i ! Numai din cînd în cînd prinde, cu ochișorul, roșul slovei mari din susul foii, un S *frumos, încondeiat cu măestrie, ca și cum ar fi fost țesut la începutul rîndului :* Slavă ție. *Atunci își aduse aminte cum necăjise mai zilele trecute, la o leturghie, pe un dascăl, căruia îi rămăsese pe barbă, lîngă buze, un fir de grîu uns cu miere. Pînă ce n-a gustat din miere nu s-a lăsat ; dar bietului om i-a ieșit sufletul alungînd-o. Acum s-a săturat ; se suie binișor pînă în mijlocul slovei roșii care o atrage. Își scutură aripioarele, își întinde piciorușele de dinapoi, și le freacă unul de altul ca și cum ar ascuți două cuțite ; apoi, leneșă, ațipește"* (*Din lumea celor care nu cuvîntă*, ed. a VII-a, pp. 21—22). Dar povestirea nu se oprește aci. Stăpînul casei, părintele, intră mînios în încăpere și, închizînd cu o mișcare repede ceaslovul, strivește musculița care tocmai reflecta : *„Ce bine e să trăiești și să mori sătul !"* În mai multe din bucățile întrunite în volumul *Din lumea celor care nu cuvîntă* finalul adaugă astfel descrierii un tîlc, completînd și rotunjind povestirea. Accentul principal cade însă asupra evocării, făcute mai totdeauna din unghiul ființei evocate. Povestitorul se comprimă la dimensiunile musculiței pentru a resimți ceara picurată pe colțurile ceaslovului ca pe

niște „pereți" sau pentru a recunoaște în pata de zahăr rămasă pe una din foi, urma unor degete de copii. Musculița străbate foaia, se oprește în dreptul unei slove roșii și suie pînă la mijlocul ei. Tot ce poate intra în mintea unei musculițe și tot ce se proiectează din spontaneitatea ei este notat cu sentimentul delicat, și uneori grațios, al amănuntului. *„Ce n-am da să putem privi o singură clipă lumea prin ochiul cu fațete ale muștei sau cu creierul frust al urangutanului"*, exclamă o dată Anatole France. Gîrleanu încearcă de mai multe ori această întreprindere și, fără să părăsească formele propriu-zise ale percepției antropomórfe, închipuie universul furnicei și al gîndacului, al musculiței și al păianjenului, al greierului și al fluturelui, al cocoșului, al ciocîrliei și al bufniței etc. Minuția unor asemenea povestiri nu este însă niciodată fastidioasă, susținută, precum este, de unda de simpatie a umorului, adică de acea veselie gravă în esența ei, provocată de spectacolul tuturor acelor forme subumane ale vieții, în care inima îndurerată a omului recunoaște propria ei condiție. În ampla structură a vitalului, dincolo și mai adînc decît omul „mărunt" și decît cel „elementar", Gîrleanu găsește o nouă formă a vieții, sprijinind și incluzînd pe toate celelalte mai înaintate și mai complexe, forma „umilă" a vitalității, expresia ei cea mai simplă și cea mai generală. Povestitorul îi îmbrățișează destinul cu pietate panteistă și, înveselindu-se sau vărsînd o lacrimă pe seama ei, plînge și rîde de sine

însuși, de toţi oamenii laolaltă şi poate chiar de zei. Este aci o atitudine tipică a naturalismului modern, adică al acelei îndrumări literare formate în școala interpretării științifice a vieții, care se călăuzește de convingerea că umanul se rezolvă în biologic și că spiritul nu are alte legi decît acele ale vieţii în general. Unitatea vieţii permite aflarea tîlcurilor ei generale în acele din formele ei care, fiind mai simple, sînt, în același timp, mai limpezi. Orgoliul omului suferă poate o decapitare atunci cînd înțelege că suferința lui este deopotrivă cu a musculiţei sau a viermelui. Dar aceeași suferinţă se mîngîie, cînd se concepe în cadrul naturii întregi și, în parte, se înveselește, oglindindu-se în formele ei minimalizate. Pe aceste baze apare apologul zoologic miniaturist. Jules Renard în ale sale *Histoires naturelles*, a străbătut aceleași căi. Maniera lui Renard, caracterizată printr-un metaforism sclipitor care face posibilă comparaţia ei cu arta unui Ionel Teodoreanu, este destul de deosebită de aceea a lui Gîrleanu. Pe drumurile amintitei reducţiuni moniste descendente, Gîrleanu nu rămîne de altfel singur în literatura românească a momentului de la 1910. Ion Adam i se alătură de mai multe ori. O dată în schiţa simbolică intitulată *Către lumină*, unde jocul gîzelor în jurul unui felinar electric este redat cu puternice comparaţii, într-o descriere plină de dinamism : *„Roiul desmăţat de sus, care se învîrtea împrejurul globului, ca într-un foșnet de drapel desfăcut, se împestriţa la*

răstimpuri cu bîzîituri mai puternice și atunci vedeai apărînd în mijlocul danţului sinistru silueta neagră a vreunui bondar răzleţ, setos și el de lumină. În avîntul lui orb, se rostogolea nebun și trăgea dungi închise împrejurul becului, de l-ai fi luat drept o bucată de cărbune, cu care scria o mînă nevăzută, însemnînd parcă drumul deșertăciunei... Un ţăcănit mai tare de sticlă, și prin aer se vede căzînd bondarul cel îndrăzneţ, care ajunge cu spatele de pămînt, răsunînd tare pe asfalt, ca o castană uscată dezghiocată toamna din pom. După prima zăpăceală a căderei; bate din picioare repede și cearcă să se ridice pe aripile încordate, înălţîndu-se de șale, cu aceeași trudă și sete de viaţă, cu care alergase după amăgirea lui“ (Aripi tăiate, pp. 5—6). Altădată este maimuţa care, descoperindu-și chipul în oglindă, îl sărută cu bucuria de a regăsi fiinţe deopotrivă cu ea, ca odinioară în pădurile tropicale ale copilăriei. Altădată este ipopotama din grădina zoologică a Anversului, alergînd de la gratiile, pe unde capătă hrană, și pînă la culcușul unde își lăsase puii. *„Cînd o vedeai zbătîndu-se*, scrie Ion Adam, *așa mototoală, între foame și iubirea de mamă, urcînd și coborînd același povîrniș, te gîndeai fără să vrei la biata omenire, care robește și ea din toate timpurile, între cele două instincte fatale“* (*op. cit.*, p. 102). Explicitîndu-și simbolurile, într-un fel pe care Gîrleanu îl socotea de bună seamă zadarnic, Ion Adam manifestă în aceasta și în atîtea alte pagini uitate astăzi, o ima-

ginație ingenioasă și exactă, de care profită adeseori și artistul peisagist.

Am spus, vorbind mai sus despre proza lui C. Sandu-Aldea, că, în operele lui, peisagiul românesc se individualizează cu o putere care întrece cu mult arta peisagistică a povestitorilor mai vechi. La aceștia, la un Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi sau Filimon, natura este redată în efectele ei tipice. Scriitorul își întrerupe din cînd în cînd narațiunea pentru a ne zugrăvi un răsărit de soare sau un reflex lunar. Natura românească, în formele ei caracteristice și cu farmecul ei particular, apare în unele din relațiunile de călătorie ale lui Alecsandri, atunci cînd, ieșind din categoriile constituite ale exotismului romantic, observă și locurile Moldovei lui. Odobescu și Duiliu Zamfirescu notează cu mare putere sugestivă aspectul cîmpiei muntenești, cu lanurile ei bogate. Barbu Delavrancea urcă spre regiunea dealurilor înalte ale Muscelului. Din aceeași preocupare, dezvoltată oarecum sistematic, crește *România pitorească* a lui Al. Vlahuță, despre care am vorbit mai sus. Dar grupul de scriitori care se consacră în special acestei teme sînt tocmai semănătoriștii. Alături de evocarea românului, în expresia lui cea mai caracteristică, adică în întruparea lui țărănească, semănătoriștii elaborează geografia poetică a țării. S-ar putea încerca o sistematizare a vastului material nuvelistic aflător în cărțile și revistele semănătoriștilor, pentru a determina sectoarele peisagiului românesc trăind în

descripțiile lor. Pînă cînd Sadoveanu să împlinească harta peisagistică cea mai întinsă a Daco-Romaniei, un Sandu-Aldea ne evocă Bărăganul și balta Dunării, un Gîrleanu ne poartă către dealurile Moldovei sau către lunca Siretului, un Ion Adam către malul mării, un N. Dunăreanu către țărmii de pustietate ai lacului Razelm, către stufărișul Deltei, mai tîrziu către malurile Nistrului. Sînt în operele acestuia din urmă numeroase pagini în care o umanitate chinuită, lumea agricultorilor și pescarilor dobrogeni, prin care trece ca un val din neliniștea slavilor de la nord, sînt evocate împreună cu stihiile dezlănțuite ale locului. Iată o furtună crescînd din depărtare și abătîndu-se pe apele Deltei și deasupra micilor sate amenințate să fie înghițite : *„Seara cădea. O lumină fumurie de-un albastru deschis se lupta cu cele din urmă lumini... În Deltă începu să sufle un vînt răcoros, ierburile se agitau... Bacînul fugi în Dunăre... Apa mărei își schimbă culoarea într-un albastru închis, o răceală sărată începu să vie de pe depărtările valurilor spumoase... Pe sus se auzeau țipete, hau ! hau !... Erau larii, pasărea cea mai urîtă de pescari, care venea înaintea furtunei să se înveselească. În depărtare se zăreau bărci de pescari care zoreau spre mal. Furtuna venea. Venea Puriaz să urle, să răstoarne totul în calea lui... La far se aprinse lumina... Ca un nour negru se ivi în depărtare furtuna, apoi mînia vîntului începu să urle, să ofteze și să se năpustească peste tot locul. Înc-o jumătate de ceas și*

Puriaz se desfătă... Pretutindeni nu s-auzea decît un clocot asurzitor neîntrerupt, ca în ceasul pieirei lumei... Sătișorul tremura de groaza mărei ; nisipul din Deltă se întinsese ca un nour deasupra caselor ; noaptea începu să cadă mîhnită, tristă, și-n această mîhnire se vedeau coamele albe și spumoase ale mărei care se înălțau ca munții...“ (*Răsplata,* 1908, pp. 94—96). Trecătorul care, refugiindu-se de mînia vîntului, se adăpostește în cîrciuma locului, găsește pe eroul povestirii stînd cu coatele pe masă și gemînd... Fără să dispună de mijloace artistice întinse, dar avînd o sensibilitate reală, numele lui N. Dunăreanu se leagă temeinic de o anumită regiune a peisagiului și mediului nostru și el merită a fi reținut într-o analiză a progreselor mai noi ale realismului românesc.

6 M. SADOVEANU

Ideea de a face să culmineze curentul realismului liric și artistic în opera lui Mihail Sadoveanu are nevoie de unele precizări. Desigur, arta lui Sadoveanu prezintă numeroase afinități cu aceea a principalilor reprezentanți ai curentului, cît privește tematica ei, în cuprinsul căreia pictura omului elementar pare a o uni cu grupul semănătoriștilor, apoi preocuparea descriptivă și lirismul povestirii. Deopotrivă cu toți marii artiști, Sadoveanu sparge însă liniile de structură ale formulei generale, încît dincolo de afinitățile amintite, arta lui își croiește drumuri cu totul proprii. Astfel, spre deosebire de cea mai mare parte a povestitorilor contimporani, Sadoveanu nu împărtășește punctul de vedere al realismului. Estetica sa nu se orientează după principiul „adevărului“, așa cum el a fost proclamat de un Duiliu Zamfirescu sau, poate încă mai hotărît, de Al. Vlahuță. Dar pentru

că „adevărul“ este o constantă a oricărei estetice, vom spune cel puțin că Mihail Sadoveanu îl înțelege într-un chip deosebit de acela al înaintașilor sau emulilor. „Adevărul“ nu este pentru Sadoveanu produsul unei discriminări în lucrarea de percepere a lumii, a unei „depoetizări“ cum ne face o dată să înțelegem Vlahuță. El nu este nici grupare a datelor percepțiunii într-un fel care o apropie de concluziile științei, pe care — după cum am văzut — Sandu-Aldea ajunge s-o prețuiască mai sus decît literatura. Adevărul nu este pentru Sadoveanu nici produsul acelei reducțiuni moniste, care îl făcea pe un Em. Gîrleanu sau Ion Adam să intuiască în condițiile generale ale vieții, în biologicul redus la expresiile lui cele mai umile, soarta însăși a omului. Adevărul este pentru Sadoveanu „viziune“. Arta lui este vizionară. Percepția lumii este pătrunsă la el de atîtea valori ale fantaziei, încît lumea care ni se lămurește prin ea nu poate fi aceea a ochiului comun sau a unor priviri călăuzite de obiectivitatea științei. Lumea lui Sadoveanu este văzută în fantazie și dintr-un unghi cu totul subiectiv, prin perdeaua agitată de sentimentul său neliniștit sau prin valurile acelui farmec cu care, în producția lui mai nouă, scriitorul se regăsește printre oameni și lucruri. Prin caracterul vizionar al artei sale, Sadoveanu se înrudește mai degrabă cu Eminescu, la care întîlnim note peisagiste pe care le vom afla și în descripția sadovenistă. Chiar în pictura omului elementar intuiția

scriitorului nu este călăuzită de norma penetrației naturaliste, coborînd către instincte, către formele simple și generale ale vieții. Omul elementar este în același timp, pentru Sadoveanu, omul „eroic“. El nu încarnează, ca la atîți scriitori ai realismului naturalistic, substructura umanității, ci apoteoza ei. Frații Potcoavă, Cozma Răcoare, Moș Precu, Niță Lepedatu din *Bordeienii*, ciobanul din *Baltagul* și femeia lui, oamenii din *Hanu-Ancuței* sînt naturi elementare în alt înțeles decît acela care poate fi dat atîtora din figurile create de un Zola cu o vîrstă de om mai înainte, de unii din semănătoriști, de Liviu Rebreanu mai tîrziu. Figurile create de toți aceștia sînt ca ilustrația resorturilor simple care pun în mișcare mecanismul vieții și al societății ; în timp ce chipurile lui Sadoveanu exprimă forma supremă a expansiunii vieții și reprezintă, în cadrul de legendă cu care îi înconjoară scriitorul, tipuri de creatori, ființe care își croiesc soarta lor. Pentru această parte a operei lui Sadoveanu s-a întrebuințat epitetul eroico-romantic. Încadrarea scriitorului în curentul realismului artistic și liric se cuvine a se face, așadar, cu unele rezerve.

Multe greutăți prezintă și încercarea de a extrage caracteristicile de căpetenie ale artei sale. Masivitatea operei lui Sadoveanu și întinderea desfășurării ei în timp reclamă o sistematizare a ei după epoci, pentru care lucrările pregătitoare lipsesc în cea mai mare parte. *„Dumneata, pe cît înțeleg* (îi

spunea G. Ibrăileanu lui Sadoveanu) *reiai în spațiul unei vieți evoluția literaturii noastre, așa cum individul rezumă evoluția umanității : de la dezlănțuirile primare ajunge treptat la reflexivitate. Cînd* Cozma Răcoare *va ajunge un înțelept monah, ciclul dumitale va fi închis“ (Opere*, 1940, vol. I, *Prefața autorului).* Reproducînd aceste cuvinte în prefața întîiului volum al operelor complete, Sadoveanu privește cu oarecare detașare primele sale povestiri. Cu toate acestea, oricare ar fi fost drumul străbătut de-atunci, trebuie să mărturisim că sînt unele elemente ale stilului său, dar mai cu seamă o anumită atmosferă, un anumit fel al viziunii, pe care scriitorul le-a găsit din primul moment. Desigur, retipărirea acelor povestiri ale începutului îi dă prilejul lui Sadoveanu să le pună de acord cu estetica sa actuală, eliminînd ceea ce i se părea retoric, adăugînd cîte un cuvînt care înalță deodată relieful evocărilor, înlocuind uneori termenul abstract printr-altul mai concret și mai expresiv, eliminînd puținele neologisme, perfecționînd eufoniile textului, temperînd nota socială, mai viforoasă în acel moment din jurul anului 1907. Dovada tuturor acestor retușări caracteristice a făcut-o într-un chip cu totul convingător d-l Șerban Cioculescu într-un articol publicat în *Revista Fundațiilor* din 1 mai 1940, cu prilejul amintitei retipăriri. Cititorul poate regăsi în această cercetare, cu producerea unor numeroase exemple, ceea ce noi afirmăm aci în teză generală. Dar deși arta

scriitorului s-a rafinat cu timpul, reclamînd retușările semnalate, marile ei linii de structură au rămas aceleași. În zeci de variante și de la începutul carierii sale pînă în stadiul încă atît de fecund al prezentului, obiectul constant al artei lui Sadoveanu este evocarea omului în mijlocul naturii, reflectarea tuturor legăturilor care îi unesc, astfel încît nu este notare a vreunui sentiment uman care să nu se însoțească cu arpegiile răsunînd din orga colosală a naturii. Pentru fixarea metodei literare a lui Sadoveanu alăturarea lui de unii scriitori străini poate aduce bune servicii.

Aleg, pentru comparație, un pasagiu din Maurice Barrès [1], unul din scriitorii francezi contimporani, în care sentimentul naturii vibrează cu mai multă putere și căruia influența simboliștilor, prin tehnica subtilă a „corespondențelor“, i-a deschis perspective mai adînci în viața misterioasă a firii. Este un pasagiu împrumutat bucății *La musique de perdition* (din vol. *Le Mystère en pleine lumière*, 1926, p. 74 urm.), unde ni se povestește călătoria unei tinere prințese chineze, pornită să ademenească pe bătrînul Phing, învingătorul Asiei, printr-un cîntec cules din toate șoaptele și fiorii peisagiilor străbătute : *„Après quelques étapes, un jour, au crépuscule, la caravane atteignit une solitude au confluent d'une rivière brillante et d'un fleuve*

---

[1] Autor a numeroase romane, culegeri de articole și eseuri, din care transpare o imaginație colorată, frenetică, dar și cultul unui naționalism rebarbativ (1862—1923).

sinistre. C'était un lieu qui faisait peur. La charmante rivière, en courant s'engloutir dans les méandres lourds et solennels du fleuve, donnait l'idée d'une âme pleine d'illusion et d'enthousiasme qui s'élance dans l'inconnu. La jeune princesse, séduite par cette puissance de pathétique qu'elle eût voulu s'approprier, fit dresser sur cette berge les tentes du soir. Bientôt la lune se leva. Les nuages glissant avec rapidité formaient un fleuve aérien au-dessus du fleuve terrestre. Et la voyageuse, assise en plein air au milieu de ses femmes, suivait d'un regard angoissé ce double glissement des vapeurs du ciel et des eaux de la terre. Immobile, anxieuse et si mince au milieu de cette immensité, elle ressentait avec détresse les difficultés de son entreprise. Dans quoi s'était-elle engagée ? Elle se fut serrée contre terre pour n'être pas vue par le destin. Vers minuit, elle entendit un chant qui ne semblait pas de ce monde et qui courait dans les hautes herbes, en répandant partout une exaltante tristesse. Elle interrogea ses femmes, mais toutes répondirent qu'elle n'avaient rien entendu. Alors elle fit réveiller son maître de musique et de sorcellerie, Kyuen : — Il y a, lui dit-elle, un chant qui court dans la nuit comme une flèche empoisonnée. C'est un chant tel que je ne crois pas qu'en puisse exaler le coeur d'aucun homme. J'ai interrogé celles que étaient auprès de moi, mais toutes dormaient. Cela a toute l'apparance de jaillir d'un tombeau ou de venir d'un génie céleste. Ecoutez à ma

place et notez par écrit cet air. Elle rentra sous sa tente, et maître Kyuen demeura toute la nuit au dehors à écouter la tristesse de cette solitude. Il entendit la musique mystérieuse et la nota par écrit." [1] Peisagii nocturne, oarecum asemănătoare cu acesta, sînt numeroase în opera lui Sadoveanu. Desprindem pe acela de la începutul povestirii *Cîntecul de dragoste* (*Opere*, I, p. 284) : *„În noaptea lină de vară, un susur slab trece prin codrul adormit ; numai poiana veghează cu ochiul ei de foc.*

---

[1] *„După cîteva etape, într-o zi, către asfințit, caravana ajunse într-un loc singuratic, la confluența unui rîu strălucitor cu un fluviu sinistru. Era un loc înspăimîntător. Fermecătorul rîu se pierdea, curgînd, în meandrele greoaie și solemne ale fluviului, asemeni unui suflet plin de iluzie și de entuziasm, care se azvîrle în necunoscut. Tînăra prințesă, fascinată de această forță a pateticului, pe care ar fi vrut să și-o însușească, făcu să se aștearnă peste mal cortinele serii. Curînd se înălță luna. Norii alunecînd repede alcătuiau un fluviu aerian deasupra fluviului terestru. Și călătoarea, așezată în aerul liber între femeile sale, urmărea cu o privire spăimîntată această dublă alunecare de vapori ai cerului și de ape ale pămîntului. Nemișcată, neliniștită și atît de plăpîndă în mijlocul acestei imensități, resimțea cu disperare dificultățile întreprinderii ei. În ce se vîrîse ? Se ghemuise la pămînt ca să nu fie zărită de destin. Către miezul nopții auzi un cîntec care nu părea de pe lumea asta și care aluneca prin ierburile înalte, răspîndind pretutindeni o tristețe mișcătoare. Își întrebă femeile, dar toate răspunseră că n-au auzit nimic. Atunci, ea îl trezi pe maestrul său de muzică și vrăji, Kyuen : — Un cîntec, îi spuse ea, alunecă-n noapte ca o săgeată otrăvită. Este un astfel de cîntec cum nu cred că*

Cîteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o șoaptă plină de mîhnire de departe, cine știe de unde, apoi trece înainte, se mistuiește în noaptea frunzișurilor. În răstimpul de liniște, izvorăște din adîncuri plîngerea singuratică și duioasă a buhnei, ca o chemare omenească; apoi o tresărire de-abia simțită, o fîlfîire de aripi, un fior depărtat de frunzișuri. În ierburile umede de la marginea poienii pornește cîrîitul înăbușit al unui cristel; după un răstimp, o prepeliță țipă mai departe, alta răspunde aproape de noi; un liliac trece ca un fulger negru, prin roata rumănă a luminii. Tăcerea se întinde iar, mai adîncă; greierii țîrîie monoton în liniștea mare; îngînarea lor tristă pare că izvorăște din negura veacurilor. Și iar vine o șoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunzișurilor, și bătrînul codru oftează."

Ceea ce unește aceste două descripții și face posibilă alăturarea lor este mai întîi faptul că, în ambele, peisagiul este redat mai cu seamă prin echivalentele lui muzicale; apoi acela că natura este resimțită deopotrivă în viața ei morală, în intimitatea ei analoagă cu a omului care îi trăiește

poate fi scos de inima vreunui om. Le-am cercetat pe cele ce mă înconjurau, însă dormeau toate. S-ar părea că țîșnește dintr-un mormînt ori că vine de la un geniu al cerului. Ascultă în locul meu și notează în scris această melodie. Ea intră în cortul său, și maestrul Kyuen rămase toată noaptea afară să asculte jalea acestei singurătăți. El ascultă misterioasa muzică și o notă în scris" (n. ed.).

farmecul și neliniștile. Un critic, d-l M. Ralea, a distins odată între „natura picturală" și „natura poetică".[1] Cea dintîi este a scriitorilor însuflețiți de o rece intenție decorativă. Cea de-a doua, procedînd prin raportarea omului la peisagiu, este aceea a lui Sadoveanu. Ea este și a lui Maurice Barrès. Comun celor două descrieri citate este, pînă la un punct, și sentimentul care le inspiră, cules din registrul grav al sufletului. Dar de-aci înainte cîte deosebiri. În tristețea care domină peisagiul barresian se amestecă o neliniște răscolitoare, ucigașe, un afect de o intensitate neobișnuită, desprins de pe claviatura sufletească a omului baroc, a cărui figură, Barrès, scriitorul catolic, evocatorul orizonturilor tragice ale Spaniei, apologistul lui El Greco[2], îl reactualizează în literatura franceză mai nouă. Sentimentul locului seduce pe tînăra prințesă prin puterea pathosului ei. Sfera verbală a descripției este apoi foarte caracteristică. Ea este constituită din termeni apropiați ca înțeles, variantele expresiei aceleiași nuanțe afective: *„regard angoissé, anxieuse détresse, exaltante tristesse"*. O comparație adună toate aceste infiltrații ale sentimentului. Cîntecul ascultat în acele pustietăți părea a alerga în noapte „ca o săgeată otrăvită". O

[1] *M. Sadoveanu*, în vol. *Atitudini*, 1931, p. 115.
[2] Lui El Greco, Maurice Barrès i-a dedicat, în 1912, cartea *Greco sau secretul de Toledo*, în care îl situează alături de Goya și Velasquez, cei mai de seamă exponenți ai artei spaniole (n. ed.).

dublă metaforă construită cu folosirea contrastantă a unor simboluri baroce, mormîntul și îngerul, face să culmineze pasagiul : cîntecul pierzării îi făcea tinerei prințese impresia „că izbucnește dintr-un mormînt sau că descinde de la un geniu ceresc". Întregul sentiment al bucății nu este atribuit însă peisagiului, ci omului care se găsește în mijlocul lui, tinerei prințese călătoare. Omul și peisagiul se găsesc față în față, și despărțiți, nu fuzionați. Sentimentul locului nu se cristalizează decît atunci cînd apare și devine conștient în sufletul omului. Pentru a învia peisagiul și pentru a-i atribui profunzimea unei vieți morale, Barrès are deci nevoie de un om pe care să-l așeze în mijlocul lui și care să-l resimtă. Scriitorul procedează ca pictorii așa-numitelor „peisagii eroice", un Nicolas Poussin, de pildă, care face din singura figură omenească, situată într-o vastă perspectivă a firii, cutia ei de rezonanță, instrumentul în care se concentrează ecourile ei.

Cu totul altul este sentimentul peisagiului lui Sadoveanu și mijloacele redării lui. Tristețea domină și descripția lui Sadoveanu. Ea este acea „mîhnire" care denumește unul din afectele sadoveniste cele mai tipice. *„Cîteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o șoaptă plină de mîhnire de departe, cine știe de unde, apoi trece înainte, se mistuiește în noaptea frunzișurilor."* Oriunde am deschide opera lui Sadoveanu expresia „mîhnirii" este prezentă, ca unul din sentimentele

care l-au urmărit mai statornic pe scriitor. „Mîhnire, tristețe, întristare" fac parte din vocabularul lui preferat. Dar această mîhnire nu are nicidecum intensitatea barocă a afectului barresian. O surdină nevăzută atenuează vibrațiile sentimentului și îl reduce la o măsură umană. Sadoveanu nu va recurge deci la simboluri neobicinuite. În plîngerea buhnei însăși, el recunoaște ceva „ca o chemare omenească". Toate sunetele firii îi sînt familiare aceluia care stînd îndeobște într-o mare apropiere de natură știe să recunoască țipătul prepeliței, cîrîitul cristelului, țîrîitul greierilor, acolo unde scriitorul francez ar fi auzit poate voci izbucnind dintr-un mormînt sau coborînd din cîntarea unui geniu celest. Sentimentul peisagiului lui Barrès este redat prin mijlocirea unor simboluri ale culturii. Sentimentul peisagiului lui Sadoveanu este întregit din date senzoriale, directe. Tabloul nu este însă limitat. Depărtarea în timp și în spațiu, alte două categorii statornice ale viziunii lui Sadoveanu, îngînarea greierilor izvorînd parcă *„din negura veacurilor"* și șoaptele care *„vin de departe"*, deschid perspectivele infinite ale descrierii. Întreaga bucată este acordată muzical, nu numai prin cadența frazării, dar și prin modalitatea compoziției ei. Cînd motivul inițial al *„șoaptelor pline de mîhnire"* încetează să mai răsune, în liniștea care îi ia locul se aud glasurile familiare ale naturii, pînă cînd motivul șoaptelor pline de mîhnire reapare : *„Și iar vine o șoaptă plină de mîhnire,*

de departe, pe cununile frunzișurilor, și bătrînul codru oftează". Pătrunzătorul sentiment al acestei descrieri nu ne este arătat însă trecînd mai întîi prin inima omului, pentru a fi atribuit apoi naturii. Șoaptele pline de mîhnire par a fi cu adevărat ale codrului. Ceea ce au izbutit foarte rar scriitorii apuseni, evocarea naturii solitare, îi reușește pe deplin lui Sadoveanu. El nu va avea deci nevoie să opună omul peisagiului, înviind pe cel din urmă prin sensibilitatea celui dintîi, pentru că, de fapt, în arta lui Sadoveanu omul și peisagiul se întrepătrund.

Sadoveanu trece, cu drept cuvînt, ca cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre. Cine vorbește însă de descriere și-o reprezintă însă mai cu seamă ca o categorie a vizualității. Un mare descriptiv pare a fi pentru sentimentul comun, un mare vizual. Este uimitor, deci, studiindu-l pe Sadoveanu, să constați cît de reduse sînt elementele vizualității în proza lui și cum puterea lui evocatoare se sprijină, într-o proporție copleșitoare, pe factorii audiției. Peisagiile văzute de Sadoveanu sînt destul de rare și mijloacele lor, mai cu seamă în povestirile începutului, nu depășesc cu mult pe acele pe care le-am aflat în arta poetică a lui Eminescu. Am arătat în studiul pe care l-am consacrat *Poeziei lui Eminescu*, 1930, locul pe care îl ocupă, în evocările acestuia, senzațiile vizuale difuze, strălucirea, sclipirile naturii, ale soarelui, ale apei. Acest mod al viziunii revine acum și sub

pana marelui povestitor, fie că ne vrăjește „*vîrtejuri luminoase de colb*" (*Șoimii, Opere*, I, p. 11), fie că ne arată în mîinile vitejilor săi „*paloșele și sănețele* (care) *scînteiau la soare*" (*ibid.*, p. 12). Altădată ni se înfățișează „*calea* (care) *coti pe o costișă, printr-un făgițel tînăr, în care razele se cufundau mai pline de strălucire și de taină*" (p. 13) sau „*soarele pătrundea pieziș, aurea frunzișul, păta iarba și presura flori de lumină pe horă*" (p. 73). Rareori sînt evocate forme, de cele mai multe ori efecte de lumină, ca în pînza unui impresionist. Vrăjirea aspectelor diafane și fantomatice, cu aceeași întrebuințare a vînătului și argintiului, întîlnită și în icoanele povestirilor lui Eminescu, ne întîmpină din nou: „*Soarele se stîngea în pîclele vinete ale munților depărtați*" (*Șoimii*, p. 16). „*Pescărușii vineți se învîrteau țipînd*" (*ibid.*, p. 31). „*Pe coasta dealului, în fund, plutea fum vînăt*" (*ibid.*, p. 34). „*Vacile mugesc, cînii zăpăiesc și fumul vînăt se ridică de pe curte și de pe sat*" (*ibid.*, p. 50). „*Peste dumbravă se întindea o ușoară pîclă viorie, abia văzută*" (*ibid.*, p. 52). „*Soarele scobora luminos spre munții vineți*" (*ibid.*, p. 73). „*Ploaia de toamnă țîrîia subțire și vînătă*" (*Un țipet, Opere*, I, p. 385). „*Privi un timp spre ceața viorie a depărtărilor*" (*Bordeenii, Opere*, II, p. 575). Culorile acestei palete se regăsesc pînă tîrziu, în operele maturității, unde ni se vorbește despre „*munții-talazuri de cremene subt pîcle albastre*" (*Hanu-Ancuței*, p. 11) sau despre

„albul viorіu al omătului“ (*Ochi de urs*, p. 9). Argintul, argintiul, apar și ele, ca în descrierea : *„în depărtare, printre muchi de dealuri, scînteia Moldova ca argintul-viu, printre prunduri, printre pete de verdeață și printre zăvoaie“* (I, p. 42).

Dar dacă natura văzută i se prezintă lui Sadoveanu aproape numai în aspecte de lumină difuză, în colori fantomatice, în arătări de pîcle și neguri, cuvinte foarte des întrebuințate și acestea, în schimb universul lui sonor prezintă o mare diferențiere a senzațiilor. Poate nici aici registrele nu sînt prea variate, dar cîtă minuție a notației în interiorul lor. Murmurul, freamătul, susurarea, gîlgîitul apei, ciuruirile îndepărtate de unde, foșnetul zăvoiului, ecourile prelungite, vuietul slab al unei vijelii îndepărtate, apoi fierberea ei sînt tot atîtea notații pentru care exemplele s-ar putea aduna cu sutele. Mai cu seamă glasurile vîntului sînt notate cu o mare putere de a discrimina nuanțele lor cele mai delicate și senzațiile care li se asociază în sinestezii pătrunzătoare. Uneori vîntul este *„ușor și umed“*, alteori este *„arzător, amar, scurt, cald“*. Uneori ni se vorbește despre *„vîntul răsunător de toamnă“*, alteori despre *„jalea sfîșietoare a vîntului“*. S-ar putea spune că vîntul este un adevărat personaj viu al povestirilor lui Sadoveanu, din care nu lipsește niciodată. În *Bordeenii*, el este geniul care intervine la un moment dat pentru a precipita catastrofa. Pretutindeni, el apare cînd oamenii încetează să vorbească, interpretînd

neliniștile și dorurile lor, aducînd zvonuri și măsurînd depărtările. El este agentul vieții, al mișcării în toate descrierile povestitorului.

Pentru a măsura chipul în care se dozează viziunea și audiția în arta poetică a lui Sadoveanu, poate nu este exemplu mai sugestiv decît schița *Un țipet* (*Opere*, 1, p. 385 urm.), una din cele mai de seamă în epoca din jurul anului 1904 : de la fereastra unui han, povestitorul ia parte la drama care se desfășoară între „baratca“ unui fierar și locuința lui, unde femeia necredincioasă este surprinsă, urmărită și ucisă. Întreaga întîmplare este construită din puține date vizuale, cîteva scene discontinue la care privitorul ia parte întîmplător, apoi din cîteva replici pe care vîntul i le aduce la ureche, dar mai cu seamă din sunetele sugestive ale locului și ceasului, interpretînd evenimentul nelămurit și înfiorător, așa cum, într-o dramă muzicală, armoniile orchestrei tălmăcesc psihologia eroilor și desfășurarea destinului lor. Mai întîi, răsună uvertura grea de presentimente, în care senzațiile auditive sînt notate cu aceeași putere de diferențiere, semnalată mai sus : *„Stăteam la fereastră, pe gînduri, în odaia întunecoasă și rece. Noaptea cucerise deplin grămada de case. Pîcle grele îmi apăsau și mie sufletul. Sumedenie de gînduri veneau din necunoscut. Cîteodată începeam să număr bătăile de ciocane ; număram pe cele înnăbușite, pe cele care păleau în plin, număram pe cele răsunătoare ; număram oftările grele*

ale foilor. Şi, în răstimpurile de linişte, ascultam picuşurile streşinii în bălţile de apă, regulate şi dulci : parcă picau în pahare de cristal." Atenţia povestitorului este atrasă de interiorul atelierului fantastic în care fierarul uriaş şi ajutorul lui pitic bat fiare înroşite pe nicovală. Povestitorul deschide fereastra printr-un gest menit să-l aducă mai aproape de lucrurile năzărite ochiului său. Dar încercarea de a-şi apropia realitatea se rezolvă pentru el în sonorităţi mai vii : *„Am deschis fereastra. Bătăile de ciocane au izbucnit cu putere ; roatele de neguri umede m-au învăluit. Auzeam lămurit ţîrîitul ploii şi murmurul cristalin al picuşurilor, în bălţile de apă. Noaptea era jilavă şi rece ; în jilăveala aceasta, tîrgul părea amorţit ; nici o umbră nu trecea prin uliţa pustie. Cununa de fîn din capătul prăjinii se legăna încet, nu departe de mine. Vuietul fierăriei sfîşia amorţeala tîrgului. Cînd tăceau ciocanele, liniştea tristă se potrivea mai bine cu pustiul caselor negre, cu ţîrîitul ploii, cu apăsarea de moarte a negurii. Atunci cei doi salcîmi din coasta de miazănoapte a hanului prindeau să foşnească jalnic, încet, aşa cum foşnesc sara copacii de pe morminte."* Notaţiile întregesc ceea ce se numeşte o „atmosferă", în adîncirea căreia paginile următoare aduc contribuţia lor. Deodată, un personagiu nou apare în scenă. Este un om bărbos şi zdrenţuit care-i încredinţează fierarului o ştire neaşteptată şi de necrezut. Vîntul aduce zvonul puţinelor cuvinte pe

care ei le schimbă. Dar hotărîrea fierarului s-a închegat şi, înarmîndu-se cu ciocanul său, meşterul porneşte să pedepsească pe soţia necredincioasă. Vîntul nu conteneşte să cînte în acompaniament şi melodia lui este notată cu mijloacele unor dibace aliteraţii : *„Vîntul venea cu vîrtejuri de ploaie şi vijîia prin salcîmi"*. Ce se petrece acum în casă nu putem ghici decît din luminiţa uneia din ferestre, zbătîndu-se şi alergînd prin dreptul tuturor celorlalte geamuri ale casei, îndată ce fierarul pătrunde în ea, ca un simbol al urmăririi cu gînduri de moarte care se desfăşoară în taina locuinţei. Cînd, în sfîrşit, lumina se stinge şi noi înţelegem că drama cumplită s-a consumat, sunetele naturii se fac din nou auzite : *„Casa tot în întuneric rămase, sub ploaia rece şi mocnită de toamnă ; salcîmii fîşîiau cu jale, cutremuraţi de durere, ca într-un cimitir"*. Scurta schiţă, caracteristică pentru tehnica atmosferii, pentru misterul în care povestitorul găseşte unele din primele lui mijloace literare, este în acelaşi timp un document al chipului special în care el stabileşte contactul cu lumea, al marelui său dar auditiv.

Tot prin caracterul difluent al imaginaţiei sale, se explică întinsa întrebuinţare pe care o dă Sadoveanu epitetului şi substantivului abstract. Manualele de poetică denunţă de obicei în cuvintele abstracte ale limbii un material lipsit de valoare literară, fără plasticitate şi putere de sugestie, vrednic mai bine a fi evitat. Proza lui Sadoveanu

se însărcinează cu respingerea acestei vechi norme a manualelor. Ea ne dovedește, fără putința unei îndoieli, că, bine folosit, termenul abstract poate deveni un mijloc de valoare sugestivă pentru a evoca nedefinitul în aspectele exterioare și sentimentele fără contur precis, melancoliile și dorurile modelate uneori după vastele configurații ale peisagiului. O fantazie muzicală, cum este aceea a lui Sadoveanu, complăcîndu-se în asimilarea lumii ca sonoritate și stare de suflet, va găsi tocmai în termenii abstracți, adică în aceiá cari prin lipsa lor de contur precis devin apți a adăposti impresia și afectul nelămurit, unul din principalele sale mijloace literare. Exemplele, în această privință, nu sînt decît prea numeroase și ele pot fi spicuite din opere aparținînd tuturor epocilor scriitorului. Uneori atît substantivul, cît și atributul care îl însoțește sînt deopotrivă cuvinte abstracte. Alteori numai substantivul ; alteori numai epitetul care i se adaugă. Iată, de pildă, pe voinicii care călătoresc în *Șoimii* : *„Și se lăsară la vale, prin tăcerea măreață a asfințitului“* (*Opere*, I, p. 16). Nici „tăcerea“, nici „măreață“ nu denumesc impresii concrete, asimilate prin simțuri. Răsunetul poetic al acestor cuvinte este însă cert în descripția lui Sadoveanu. Epitetele „măreț, mare, întins“ sînt foarte iubite de povestitorul nostru : *„Cai și oameni coborau obosiți prin întinsa melancolie a acestui peisagiu auriu de primăvară“* (*Șoimii*, *Opere*, I, p. 16). Adjectivul „întins“ nu este atri-

buit de data aceasta unei impresii exterioare, ci unei stări de suflet, „melancoliei“, devenită un element al peisagiului prin proiecție simpatetică. Din aceeași categorie face parte notația : *„Pădurea vibra ca o orgă a marei întristări“* (*Măria-sa Puiul Pădurii*, p. 174). Alteori impresii directe, concrete, găsesc pentru a se exprima tot substantivul abstract, ca în această mai lungă descriere : *„Asta-i vremea înfricoșată a muntenilor ; în vremea iernii cresc singurătățile pînă în cer și pîn' la capătul lumii. Căzute pentru totdeauna par amintirile soarelui. Un zeu dușman a mînat cu harapnic de furtună turmele de veacuri în prăpastia sfîrșiturilor și ne ducem și noi după ele, cei din urmă“* (*Ochi de urs*, p. 75). „Singurătăți, sfîrșituri“ sînt, în această descriere, termeni abstracți cu adînc ecou. Ele contribuie să constituie impresia de infinit, de haos, de gol, care pe Sadoveanu îl urmărește întocmai ca și pe Eminescu. Bogată întrebuințare dă substantivului abstract povestirea *Bordeenii*, din epoca mijlocie a scriitorului și nu numai ca un element în pictura peisagiului, dar și ca un mijloc al caracterizării morale : *„Ce-am vrut eu să spun ? ne întrebă ciobanul, zîmbind din depărtare și singurătate“* (*Opere*, II, p. 535). *„În colțul acela de lume, împresurat de toate părțile de tăcerea depărtărilor și de un ocean de întuneric, glasurile acestea moi aveau ceva blînd și prietinesc“* (*ibid.*, p. 509). *„Glasul iute se stîngea, și liniștea cucerea întinderile“* (*ibid.*, p. 519). *„După-*

amiaza de toamnă era foarte blîndă și o liniște nesfîrșită întrista întinderile“ (ibid., p. 525). *„Bordeiul se umplu de întristarea amurgului, și ploaia neîntreruptă suna ușor afară“ (ibid.,* p. 529). *„Fluierul lui Gheorghe Barbă începu a fierbe în bordei, așa de trist, așa de dulce, parcă deodată se deschideau cîmpiile Prutului într-o lumină de toamnă, și picura de pretutindeni cîntarea nemărginirii“ (ibid.,* p. 538). *„Pe ușa larg deschisă în două părți se vedeau depărtările nedeslușite și fumurii“ (ibid.,* p. 541). *„Țiganul privi în depărtări pe ușa deschisă“ (ibid.,* p. 542). *„Păcat numai că-și petrece tinerețea prin așa singurătăți“ (ibid.,* p. 542). *„Părintele și dascălul plecară pe caii lor, pe întinderea albă de omăt“ (ibid.,* p. 564). *„N-avea somn, și-n juru-i fierbeau vecinătățile“ (ibid.,* p. 569). *„Vîntul răzbea în cîteva locuri cu pulberea măruntă a omătului, și pe deasupra tot mai des se abăteau învăluirile“ (ibid.,* p. 570) și altele multe. Pe lîngă substantivul și epitetul abstract, întîlnim uneori și verbul abstract, prin semnificația lui cu mult mai largă față de acțiunea pe care o denumește. Astfel în *Hanu-Ancuței* se notează în legătură cu un personagiu, ale cărui cuvinte sînt reproduse : *„Frații mei ! a început cu mare putere comisul Ioniță, și s-a desfășurat în picioare, cît era de nalt și de uscat“* (p. 41). În loc să ne spună că Ioniță comisul s-a ridicat în picioare sau că s-a sculat de jos, povestitorul ni-l arată „desfășurîndu-se“ și, în felul acesta, ne provoacă impresia mai vie a înălțimii personagiului și dă, în același timp, un relief ironic-eroic expresiei sale. Din categoria acelorași verbe mai generale, înlocuind cuvîntul precis cu un conținut mai limitat, este și verbul „învăluit“ în următoarea notație, spicuită tot în *Hanu-Ancuței : „Deci am ascultat pe părintele Gherman, care iar s-a învăluit întru întristarea sa și tace“* (p. 43). În sfîrșit, mai rar, epitetul abstract este folosit în vederea constituirii unei impresii de umor, ca atunci cînd ni se vorbește despre *„o bucată nestatornică de șerbet“* (*Dumbrava minunată*, p. 13). „Șerbetul nestatornic“ asociind o noțiune materială și trivială cu un epitet întrebuințat de obicei pentru a desemna realități morale determină contrastul și tensiunea pe care o rezolvă rîsul.

Meșter priceput este Sadoveanu cînd este vorba să învie o figură sau o situație printr-o trăsătură unică, o imagine sau o comparație. Descrieri mai întinse, cu acumulare de note văzute, nu lipsesc în opera atît de întinsă a povestitorului, în care oamenii sînt evocați uneori în fizionomia sau în portul lor. Totuși, Sadoveanu pare a prefera viziunea fulgurantă, luminată în scăpărarea unei scînteі, a „gestului“ rapid și elocvent. Iată pe ducele Valentin, gentilom al lumii vechi, vorbind neguștorilor poposiți pe lîngă carele lor : *„Domnul duce Valentin și-a plecat spre noi coiful cu pană, mulțumindu-ne“* (*Măria-sa Puiul Pădurii*, p. 24). Viziunea este construită din perspectiva neguștorilor, a căror naivitate este izbită de podoaba

cavalerească a ducelui, coiful lui cu pană. Altădată femeile din Brabant sînt evocate „(bătînd) *pavajul de cărămidă cu saboții lor de lemn și* (rîzînd) *din toată ființa, ca un lapte care se umflă*“ (*ibid.*, p. 41). Puținele însemnări ale acestei observații învie o întreagă lume: pavajul de cărămidă al îngrijitelor așezări omenești din Brabant, saboții portului caracteristic al locului, cunoscuta jovialitate a poporului care îl locuiește. Comparația finală, „*rîsul ca un lapte care se umflă*“, este aleasă din sfera de îndeletniciri a acelorași oameni... O lume întreagă, un întreg decor, în cîteva cuvinte! În *Hanu-Ancuței* ia cuvîntul la un moment dat zodierul, trezind din visările sale pe părintele Gherman, pe care povestitorul ni-l aduce viu în fața ochilor, cu un singur cuvînt: „*Toți ne-am întors pe dată către zodier, și s-a ridicat și părintele Gherman din barba sa*“ (p. 44). Ridicîndu-se din barbă, ca dintr-un uriaș caier în care s-ar fi găsit cufundat în întregime, figura părintelui Gherman dobîndește un deosebit relief. Iată pe oaspeții Hanului-Ancuței ciocnind ulcelele cu vin: „*Noi am făcut iar mare znoavă, grămădind ulcelele spre barba cinstitului negustor*“ (*ibid.*, p. 176). De o rară putere este, în *Hanu-Ancuței*, evocarea orbului adus să povestească lungile sale rătăciri în țările credinței pravoslavnice: „*Femeia venea înainte, omul ceva mai îndărăt, cu capul puțin înălțat și părînd a asculta cu mare luare-aminte zvoana și glasurile de la focul nostru*“ (p. 181). Rigiditatea atitudinii orbilor este

redată aci printr-o singură trăsătură de penel. Cînd orbul se găsește, în sfîrșit, în mijlocul oaspeților, povestitorul nu găsește necesară decît această sumară notație: „*El se opri și lumină îi bătea obrazul neclintit împresurat de barbă albă*“ (p. 182). „Obrazul neclintit“ ne vrăjește cu putere aparența hieratică a orbului. Cînd, în sfîrșit, orbul, recucerit de amintirile lui, își întrerupse pentru o clipă povestirea, scriitorul adaugă: „*Apoi obrazul i se întoarse iar spre noi și zîmbi în noaptea-i prelungă*“ (p. 188). Aceeași economie a mijloacelor, cu aceeași putere sugestivă, ne întîmpină în evocarea aspectelor de natură. Iată sunetele fără ecou în mijlocul pădurii iernatice: „*Zadarnic ar da glas, zadarnic ar detuna cu carabina. Sunetele cad la o sută de metri, ca niște vreascuri*“ (*Ochi de urs*, p. 41). Vîntul pornește: „*Un fior de vînt sosi între noi din valea Moldovei*“ (*Hanu-Ancuței*, p. 101). Scriitorul nu ne spune nici că fiorul de vînt „vine“, nici că el „ajunge“. El ne spune că „sosește“, adică ajunge la o destinație pe care și-ar fi propus-o mai dinainte, a venit purtînd o veste pe care trebuie s-o comunice. Impresia singurătății unei așezări vii altădată, în mijlocul unei naturi care nu împărtășește soarta de vremelnicie a oamenilor, ne este redată cu măreție în scurta însemnare: „*Am ajuns, nu în tîrzie vreme, aicea, la Hanu-Ancuței celei de-atunci. Era închis și se afla numai cu luna în singurătate.*“

În primele sale epoci, scriitorul povestește din unghiul personagiilor sau le face pe acestea să povestească. Este o caracteristică a creației sale mai noi, metoda povestirii din propriul unghi de om cult, interpretînd cu noțiunile sale oamenii, întîmplările și locurile, privindu-le dintr-o perspectivă superioară, uneori cu o superioritate ironică. O dată cu această schimbare a metodei, neologismul se introduce în proza lui Sadoveanu într-o intenție deliberată și cu o frecvență pe care creația anterioară n-o cunoscuse. Semnificativă, din acest punct de vedere, este bucata *24 iunie*, în volumul *Ochi de urs*, 1938. *„Acum un an* (își începe povestirea Sadoveanu), *după ce a trecut primăvara, mi-am pregătit undița de păstrăv și m-am dus la munte. Entuziasmul meu pentru petrecerea ce-mi făgăduiam era în raport direct cu explozia de lumină și căldură a împrejurimilor bucureștene. Ajuns însă sus, dincolo de o mie de metri altitudine, am fost silit să constat din nou că înțelepciunea bătrînilor noștri rămîne valabilă pînă la istovirea timpurilor ; deci mi-am tras din sac cizmele și hainele groase.“* Vremea rece îl gonește pe povestitor către bălțile Dunării. Așezările nomade, din partea locului, îi dau impresia stranie a unei continuități neîntrerupte din adîncimile vremurilor preistorice : o impresie pe care scriitorul n-o fixează numai prin împrejurările povestirii, dar și prin comentarul său. Mai întîi, cîntecele rudarilor,

care, cu multele lor expresii crude, păstrau amintirea unor străvechi culturi magice. Scriitorul notează : *„Versurile cuprindeau unele vorbe crude, pe care, în alte împrejurări, le-aș fi socotit cu totul lipsite de cuviință. Copiii aceștia continuau, însă, cu nevinovăție un ritual al generațiilor.“* Dar chiar în vorbirea lor curentă se amestecă *„vocabule dintre cele mai curioase“*, care pe Gîdea, întovărășitorul, *„îl amuzau enorm“* și care contrasta cu graiul muntenilor, păstrînd *„o discreție remarcabilă în raporturile lor verbale“*. În vorbirea rudarilor, *„arta se confunda cu ignominia“*, adaugă povestitorul. Iar cînd imprecațiunile țigăncii Raruca se revarsă, scriitorul se oprește pentru a reintroduce comentarul său, care, în folosirea bine cumpănită a neologismului, află un mijloc al caracterizării ironice : *„Sînt nevoit să mă opresc,* scrie Sadoveanu, *căci imprecațiunea aceasta, după toate formele retorice, curgea repede și dulce-cîntat, într-o creștere neliniștitoare. Vocabularul rudarilor pe care mă sfiesc să-l reproduc, însă nu mă sfiam să-l ascult, revenea cu amploare și c-o artă de o sumbră și antică măreție. Cînd ființa elegantă pe care o comparasem cu Nitacrit ajunse la intimitățile cele mai ascunse ale rudarului nevăzut, dîndu-le destinații uluitoare, barca noastră ieși în lumină“ (op. cit.*, p. 188). Niciodată Sadoveanu n-ar fi scris așa în trecut. Transformarea nu privește însă numai vocabularul, ci atitudinea. Arta

sa intră acum într-o etapă de intelectualizare și povestitorul se întregește cu gînditorul și cu criticul. Acestei schimbări a atitudinii i se datorește și locul mai întins pe care Sadoveanu îl rezervă acum comentarului ușor ironic, întovărășind povestirea, într-un fel care îl apropie de unii din scriitorii apuseni, de un Anatole France sau de un Thomas Mann.

Sadoveanu a notat cu multă precizie limba poporului, mai cu seamă pe aceea a moldovenilor săi și, în această privință, numele lui poate fi alăturat de acel al marelui înaintaș, Ion Creangă. Totuși, spre deosebire de Creangă și, mai cu seamă, în epoca lui mai nouă, ceea ce îl preocupă, din punct de vedere lingvistic, nu este redarea realistică a vorbirii curente, ci stilizarea ei, înălțarea ei artistică la un nivel care-i dă nu știu ce timbru grav și sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor. Cine străbate seria povestirilor pe care le debitează diversele personagii din *Hanu-Ancuței* înțelege numaidecît că vorbirea nu este împrumutată mijloacelor limbajului curent, ci unui mod al expresiei elaborat într-o veche cultură, în care formele curteniei și simțul nuanțelor este atît de dezvoltat, încît împrumutîndu-le oamenilor săi scriitorul îi înalță într-un plan cu mult deasupra realității. În *Creanga de aur*, 1933, scriitorul ne spune că episcopul Platon, dorind să nu-l jignească și să nu-l întristeze pe fratele Kesarion, *„crezu că*

foarte potrivit este să-i spui o vorbă înflorită și dulce“ (p. 55). Vorba înflorită și dulce, onctuozitatea savantă, este a multora din personagiile acestei epoce și, nu numai a episcopului Platon, dar și a lui Kesarion, care, vorbind precum urmează și amintind, în două rînduri, de dulceața exprimării, ne dă un document caracteristic pentru stilizările mai noi ale povestirii sadoveniste : *„Preaînțelepte părinte Platon, zîmbi străinul, această otravă tare pe care ți-am înfățișat-o știu că nu pot s-o dau unui om de rînd ; spiritului domniei-tale însă știu că-i priește. Putem să vorbim deci cu dulceață de ceea ce este al nostru, lăsînd pe oamenii neluminați să se certe pentru vorbe. Eu socot, preaînțelepte și preaiubite părinte Platon, că nu trebuie să te grăbești prea tare către Nikeea, unde ți-a hotărît cale mărita Vasilisă. Ai timp să găsești adunarea. Fii încredințat că împărăteasa a îndulcit limbile de mai înainte și se va face acolo bună lucrare pentru credință, pentru că rînduiala este temeiul înțelepciunii semințiilor ; în afară de asta stăpînul trebuie să aibă totdeauna dreptate“* (p. 56). Exprimări de același fel, cu forme prevenitoare ale curteniei, cu aluzii subtile, cu maxime intercalate în vorbire, întîmpinăm peste tot locul în *Creanga de aur*, sau în *Divanul persian* și ele întregesc timbrul special al acestor scrieri. Comparația cu arta umanistă a lui Anatole France se impune și în acest punct. Numai că umanis-

mului occidental și păgîn al lui Anatole France, format în școala poeților clasici și a filozofilor epicurieni și stoici, i se alătură aci un umanism oriental și bizantin, extras și purificat din vechile cărți ale tradiției poporane și din întinsa literatură teologică a ortodoxiei, într-un fel pentru care Sadoveanu stabilește — pare-mi-se — cel dintîi exemplu al literaturii noastre.

VII INTELECTUALIȘTI ȘI ESTEȚI

1 ALEXANDRU MACEDONSKI

Activitatea de prozator a lui Alexandru Macedonski, coborînd în timp înainte de 1880 [1] și desfășurîndu-se, de-atunci, pe un interval de peste patru decenii, prezintă numeroase și variate aspecte. Ca în întreaga figurație literară a acestui scriitor, există în opera sa descriptivă și narativă manifestări prin care el se leagă cu trecutul și altele care, deschizînd drumuri noi și mult cutreierate de la dînsul încoace, dau figurii sale aerul unui îndrăzneț precursor. Prin seria bucăților pe care le-a întrunit în 1902, în *Cartea de aur*, sub titlul special *Năluci din vechime*, Macedonski continuă linia primului realism memorialistic, încît din acest punct de vedere numele său poate fi asociat cu al înaintașilor Costache Negruzzi și

[1] Una din primele sale schițe, *Cîrjaliul*, apare în *Stindardul*, 1876, pp. 12—14.

Nicolae Filimon. Pe de altă parte însă și mai cu seamă în producția lui ulterioară, ne întîmpină un scriitor modernist, o conștiință estetică și intelectuală, în care impresiile se întrepătrund uneori cu idei, alteori se îmbină în configurații pur decorative și în imagini artificioase, chiar atunci cînd ele sînt provocate de aspectele naturii vii, într-o limbă care cultivă neologismul sau recurge la formații lexicale noi, pe care gustul estetic nu le poate totdeauna ratifica. Pe liniile schițate de Macedonski, cu un succes personal variabil, în descrieri abundente sau în evocarea unor caractere excentrice, ca de pildă Stambulache din nuvela *Intre cotețe* sau Nicu Dereanu din povestirea cu același titlu, pînă la *Thalassa*, versiunea românească a romanului scris mai întîi în limba franceză [1], a proliferat un întreg curent literar, culminînd în proza lui Tudor Arghezi. Un sector întreg al artei prozatorilor români mai noi nu poate fi explicat în geneza lui dacă nu ne referim la îndrăznețele procedee stilistice ale lui Macedonski, practicate într-o operă rămasă aproape necunoscută marelui public și căreia nici critica și istoria literară nu i-au dat pînă acum locul pe care îl merită cu atîtea titluri.

Alexandru Macedonski a fost, în primul rînd, un descriptiv. În toată opera sa de prozator nu există o singură bucată care să se susție prin singurul interes al povestirii. Chiar atunci cînd na-

[1] *Le calvaire de feu*, 1906.

rează, puținele fapte alcătuiesc niște punți azvîrlite peste intervalul dintre două „tablouri", încît arta sa pare de fapt aceea a unui pictor. Printre aceste tablouri, există unele construite în stil dinamic, ca de pildă descrierea Bucureștilor văzuți într-o noapte de vară, către finele veacului trecut : *„Înecat încă de întunerec, orașul își lăbărța sub deal deșirările lui de uliți, urca spre înălțimile Pieței Teatrului, se cocoța pe Dealul Spirei, pe urcușurile Mitropoliei, și curgea, de la apus la răsărit, cu aceeași năvală uriașă. Casă cu casă, și uliță cu uliță, Bucureștii păreau că se îmbrîncesc pentru a-și face loc să intre mai iute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile șterse, cu coperișurile vălmășite, luau înfățișări ciudate, și se îndreptau spre depărtări ca niște mari talazuri de beznă. Teatrul, într-o parte, și Spitalul Militar într-alta, pluteau deasupra lor ca niște mari și negre vapoare. Unul după altul, felinarele se stingeau și, apropiind nălucă de nălucă, le amesteca într-un singur morman de negură pe care îl culcau peste Bucureștii mistuiți din fața pămîntului"* (*Între cotețe*, în ultima versiune, *Literatorul*, 1918, pp. 18—19 [1]). Aci și în alte părți ale operei sale, Macedonski ne apare ca primul peisagist urban, sensibil la poezia măreață și misterioasă a întinselor aglomerări umane. Din acest punct de vedere, bucata *Între cotețe* (publicată într-o primă formă

[1] În *Opere*, ed. Tudor Vianu, vol. III, p. 48 (n. ed.).

în *Stindardul țărei*, 1888, pp. 2—6), cu vastele ei perspective urbane, cu scenele de stradă și de răzmeriță populară, cu evocarea unui incendiu uriaș, alcătuiește o producție cu totul neașteptată a momentului ei literar, orientat mai degrabă, prin arta unui Barbu Delavrancea și a atîtora alți contimporani, asupra constituirii primelor peisagii rurale. Descrieri, ca aceea reprodusă mai sus, în care lucrurile, chiar cele neînsuflețite, par a fi tîrîte de un puternic curent de viață, sînt destul de dese în opera lui Macedonski. Totuși, alături de peisagistul dinamic, întîmpinăm pe acela static, tratînd natura ca pe un motiv decorativ, preocupat, precum este, să noteze coloarea exactă, în notații ca d[e] p[ildă] : *„Dintre geamurile casei, cele care priveau spre răsărit, se sîngerau. Cerul într-acolo lua foc ; dintre nori, izbucneau vîltori galbene și roșii. Cei a căror înfățișare se schimbă de la o clipă la alta se tigheleau cu pembe. Dar cei care urcau către culmile cerului și se lăsau apoi în jos se subțiau pînă a nu mai fi decît niște ușoare rețele albe ce se încrețeau pe nemărginirile văzduhului“ (Între cotețe, ibid.)*. Peisagiul natural se impune și altă dată ochiului atent la contrastul colorilor, la palpitațiile luminii : *„Jos de tot, sub coastă, licărește oglinda de argint a unei bălți. Pe fața apelor ei nemișcate, o lume de frunze căzute îi întunecă, pe lîngă maluri, limpeziciunea. Cerul însă, îi albăstrește partea de la mijloc, pe cînd mai spre luncă ea se prelungește ca un gît, și intră sub întunerecul frunzelor, sîngerat de moțurile roșii ale trestiilor“ (Zi de august*, 1886, forma ultimă în *Literatorul*, 1918, p. 9 [1]). Din această aplecare de-a nota aparența exactă, dintr-o depărtare contemplativă care nu exclude farmecul, a devenit Macedonski un pictor al naturilor moarte, primul pictor din această categorie al literaturii noastre. Încă din 1883, începe Macedonski să publice seria bucăților pe care le intitulează „nuvele fără oameni“. Una din acestea, *Casa cu no. 10 (Literatorul*, 1883, p. 5) a devenit, prin desele ei republicări cea mai cunoscută. Casa cu no. 10 din strada Nerva Traian, vechea locuință boierească, în jurul căreia vibrează atmosfera plină de încîntare a vechei Capitale, este evocată mai întîi în înfățișarea ei exterioară, cu un lirism discret care nu împăinjenește ochiul pictorului : *„...Cît de veselă era sub vechiul ei coperiș de șindrilă înnegrită, în susul ei cu un cer albastru muiat în soare ca un smalț de aceeași față peste care s-ar trece un strat subțire de aur topit ! Cu două caturi, rîndul de jos era întocmit din beciuri, cam umede, cam întunecoase, dar curate. Jos, nu avea decît o singură ușă de intrare, în dreapta. Foarte groasă, ea era lucrată din mai multe rînduri de scînduri de stejar, așa încît ele formau pe dinafară o serie de patrate vopsite pe margini cu albastru și în mijloc cu roșu. Acea ușă singură era o poemă a trecutului, un cîntec bătrînesc, o doină*

[1] *Loc. cit.* p. 4 (n. ed.).

mișcătoare făcută din cîteva scînduri de stejar și din puțină vopsea." Descrierea se mută apoi între zidurile locuinței, întruchipînd o pictură de interior, deopotrivă cu aceea a unui maestru nordic care s-ar fi oprit să contemple decorul oriental al vechilor noastre locuințe : *„Peschire, frumos lucrate cu borangic și cu flori de matase în fețe, atîrnate în piroane, dau ocol odăilor ; perdelele de la fiece fereastră sînt de tibet cu o parte albastră și cu alta conabie sau roșie, marea modă de pe la 1816 pînă la 1830. Iar pe măscioara lucrată în sidefuri, alături cu* Vestitorul Țărei româneșci, *se mai află pe o tăviță verde, înfățișînd în poleieli și în fețe, ducerea la geamie a sultanului Mahmud, o mică ceașcă într-un zarf de argint din care iese aromaticul abur al unei cafele pe care rar o mai putem bea astăzi. Și rezemat de meșcioară, tradiționalul ciubuc de iasomie, terminat la partea superioară printr-o colosală imomea*[1] *de chihlibar legată în aur și înconjurată cu peruzele și safire, așteaptă, aproape stins, buzele menite să-l reînsuflețească, și să imple odaia cu nori albaștri"* (în *Cartea de aur*, 1902, p. 222 urm.). Pictor al naturilor moarte, liric al lucrurilor și al scenelor mute de interior, Macedonski a creat o categorie nouă a prozei noastre descriptive. D. Anghel în *Sunt lacrymae rerum*, I. A. Bassarabescu și Tudor Arghezi în numeroase rînduri au pășit pe drumul deschis de Macedonski.

[1] Corect : *imamea* (n. ed.).

Din lunga întovărășire cu lucrurile necuvîntătoare, pe care le-a observat ca un pictor și le-a simțit ca un poet, se introduce în proza lui Macedonski acel metaforism artificios care constituie una din caracteristicile de căpetenie ale întregului curent. Ovid Densusianu a observat o dată pentru Barbu Delavrancea și ar fi putut-o face și pentru alți scriitori, aplecarea de a-și căuta elementele comparațiilor și metaforelor în cercul apropiat al lumii rurale, printre obiectele sau îndeletnicirile țăranului. În acest sens, am subliniat și noi mai sus, sub condeiul lui Mihail Sadoveanu, comparația : *„sunetele cădeau la o sută de metri, ca niște vreascuri"*, unde reliefarea sonorităților iernii prin asociere cu acele ale unor vreascuri uscate, menține imaginația scriitorului într-o arie puțin întinsă. Spre deosebire de un Delavrancea sau Sadoveanu, Macedonski își alege termenii săi de comparație nu numai din sfere cu totul eterogene față de aspectele pe care vrea să le sensibilizeze, dar și din aceea a unor lucruri rare sau datorite industriei omului. Natura văzută prin analogie cu lucrurile, alcătuiește unul din procedeele cele mai izbitoare ale prozei lui Macedonski. Astfel, în *Zi de august*, sunetul pe care-l scoate gîndacul numit boul-bălții este asemănat cu scîrțîitul unui *„diamant pe care o mînă ageră l-ar trece pe fața unui geam"*. Altă dată, în același loc, ni se vorbește

despre *„trandafirii de mătase rourați cu sticlă pisată“*. În nuvela *Între coteţe,* printr-un efect de lumină *„geamurile de la sute de ferestre păreau plăci de topaz“*. În *O noapte în Sulina (Cartea de aur)*, se face observația : *„Nu trecu însă mult și cerul lua și de acea parte înfățișarea verzuie a peruzelelor ce îmbătrînesc și mor“*. În *Masca (ibid.)* ni se vorbește despre *„Satana cu ochi electrici“*. În *Nicu Dereanu* eroul *„trăia clipe în care i se părea că stelele coboară pînă la dînsul, ori că, dimpotrivă, se urca el singur pînă la acea spuză de aur și de pietre scumpe“*. Iar în *Thalassa (Flacăra,* 1916), ni se vorbește despre *„marmura pentelică a unui gît atenian“*, despre *„miresmele leșinătoare ale verdeței și florilor strivite* (ce) *se ridicau și-l înfășurau cu o blîndețe dulceagă de cloroform“* sau despre întinderea luminoasă a mării, care părea un *„brocart cusut cu fir, și înflorit cu diamante, catifea de-a lungul căreia se deșirau perle“*. Prin artificiozitatea imaginilor sale se introduce în proza lui Macedonski profuziunea de pietre prețioase și de metale nobile, reprezentate cu aceeași abundență în literatura simboliștilor contimporani ; *„talazurile de smarald și de aur ale grîului și ale rapiței“* *(Zi de august)*, apoi în nenumărate combinații imagistice, topazul, peruzeaua, agata, jaspul, onixul, smaraldul, diamantul, rubinele, ba chiar și feldspatul, chrisocalul și aventurina.

O modalitate curioasă a metaforei lui Macedonski este aceea construită printr-un verb derivat dintr-altă parte de cuvînt. Astfel în bucata *Între coteţe* citim că cineva *„o răzni la fugă valvîrtejindu-se devale“*. Adverbul metaforic uzat : „valvîrtej“ este împrospătat prin trecerea lui în forma unui verb. Din categoria acelorași invenții lexicale face parte, în *Bucureștii lalelelor și al trandafirilor (Albine de aur*, postum., f. a.), notația : *„neașteptata întrandafirare a preafericitei surpări de deal“*, unde expresia nouă „întrandafirare“ concentrează și învie printr-un infinitiv o impresie vizuală. Alteori astfel de formații verbale sînt mai puțin fericite, ca d[e] p[ildă] în numeroasele exemple ce pot fi spicuite în *Thalassa,* unde imaginea unor scînteieri de lumină asemănate cu niște artificii, produce o dată metafora redată prin verb : *„ici-colo artificiau jocuri de schinteieri sticloase“*, în care „artificiau“ este desigur mai puțin fericit. Formații lexicale noi, în verbele „cavalcadà, nămețea, spiraliza, mărgărita“ apar și în acestelalte metafore ale *Thalassei : „valurile cavalcadau sălbatice către scopul lor necunoscut“* sau *„lumina nămețea geamurile“* sau *„strofele se spiralizau neîncetat spre înălțime“* sau *„soarele... îmbrățișîndu-i chipul, i-l mărgărita cu o sudoare trandafirie“* etc. Originalul procedeu al metaforei printr-un verb derivat este însă discutabil, nu numai de la caz la caz, prin felul mai mult sau mai puțin fericit al invenției lexice, dar și în bloc, prin folosința cu mult prea insistentă care i se dă.

Prozator estet, amator de lucruri frumoase pe care, în armonia lor decorativă, se complace a le regăsi pînă și în aspectele naturii, Macedonski este în același timp un scriitor intelectual, adică unul la care impresiile sensibile se asociază cu idei, ca d[e] p[ildă] atunci cînd vorbește despre *„norii antropomorfi“*, de *„consonantele asiatice ale comandanților“*, de *„oboseala plastică a corpului său de spartiat“* etc. Alteori intelectualizarea impresiei produce, în *Masca*, următoarea notație exagerată : *„Zgomotul nehotărît la început cîștiga temei, pătrundea în odaie cu afirmările brutale ale unor sfărmări de scînduri, stridentă voce a lemnului violat în echilibrul afinității lui moleculare“* (*Cartea de aur*, p. 143). Analizele *Thalassei*, „marea epopee“, cum o numea autorul cu speculațiile ei care nu se opresc nici în fața concluziilor celui mai îndrăzneț individualism, ajung adeseori, pe această cale, pînă la abstruzitate. Prin tendința de a-și intelectualiza impresia, pătrund în proza lui Macedonski marele număr al neologismelor lui pe care, folosindu-i exemplul, scriitorii curentului estetic și intelectualist îl vor cultiva de-aci înainte cu o deosebită fervoare.

2. ȘTEFAN PETICĂ

Proza lui Ștefan Petică, readusă de curînd în actualitate prin ediția d-lui N. Davidescu (*Opere*, 1938), nu interesează atît prin procedeele noi pe care el le-ar fi introdus în circulația generală, cît prin ecoul cu care răspunde inițiativelor lui Macedonski, ca un document al realității curentului la un moment dat. În seria poemelor în proză care apar în *România jună* din 1900 și în puține alte publicații din jurul aceluiași an, se vădește aceeași aplecare către comparația artificioasă, împrumutată uneori lucrurilor, ca atunci cînd ni se vorbește despre *„bolta albastră* (ce) *se întinde nesfîrșită ca o imensă mantie regală aruncată din înălțimi peste clara amiază de vară“* (*Opere*, p. 279, cp. și p. 252) sau despre luna care aruncă *„pe întinsurile albastre ale cerului mărgăritarele surîsurilor sale“* (p. 345).

Mai deseori însă termenii comparaţiilor lui Petică aparţin sferei artistice, în notaţii precum : „*turnurile oraşului se estompează nedesluşite ca într-o gravură germană medievală*“ (*ibid.*, p. 243) ; „*şirurile copacilor se întind înainte în linie dreaptă : un mic Trianon, un Trianon aproape asiatic*“ (p. 244) ; „*o notă suavă se înalţă lină ca o faţă de madonă melancolică într-un templu curios*“ (p. 209), pentru a nu mai vorbi despre cîntecele care îi amintesc scriitorului melopeele arabe tărăgănate sub cerul Africei sau despre soarele care străluceşte ca într-o pînză de Veronese. Natura comparată cu arta este un procedeu mai vechi al prozei româneşti : l-am întîlnit de cîteva ori în paginile lui Negruzzi sau Bălcescu. Aici, la Petică, el aparţine însă unei alte constelaţii spirituale. Artificiozitatea imaginilor lui Petică este manifestarea unei conştiinţe de estet, urmărită de senzaţii de artă, pe care îi place să le regăsească chiar în chipurile şi strălucirile naturii. Maestrul ascultat nu este aci Negruzzi sau Bălcescu, ci Macedonski. Preţiozitatea lexicală cu adjective ca „diamantine, stelate, ambrosiacă, paradiziac“ etc., provine din acelaşi izvor. Tot de-acolo şi înmugurirea de poezie urbană, în evocarea Tecuciului, a cărui imagine este însă stilizată, conform nuanţei proprii a sufletului său, stăpînit de nevroza poetului modernist, ca o apariţie „*fantasmagorică, sinistră şi dezolată*“. Scurta lui carieră

literară l-a împiedicat pe Ştefan Petică să dezvolte atitudinile estetismului său. Dar şi puţinele pagini pe care ni le-a lăsat pot servi ca un document dintre cele mai instructive în legătură cu un anumit curent al prozei româneşti în epoca din jurul anului 1900.

3 D. ANGHEL

I-a fost dat lui Dimitrie Anghel să ducă mai departe atîtea din îndrăznețele inițiative ale lui Macedonski și ceea ce a rămas neîmplinit la Șt. Petică. Pînă la Galaction și Arghezi, D. Anghel ne oferă sinteza cea mai rotunjită a curentului estetic și intelectualist. Sînt mulți ani de cînd am afirmat înrudirea temperamentului stilistic al lui Anghel cu acela al lui Macedonski.[1] Cercetarea ulterioară m-a întărit în această convingere. Deși, din punctul de vedere al istoriei literare, va fi greu să se stabilească legături personale între influentul membru al grupului semănătorist și autorul *Cărții de aur*, afinitățile lor de structură nu sînt contestabile, încît nu este orientare a prozei lui Macedonski care să nu revină, uneori cu două și cu trei decenii mai tîrziu, la rafinatul stilist care, de la 1911 pînă la moartea sa, în 1914, a publicat mai multe volume de scrieri în proză, reunite parțial în volumul postum din 1924. Regăsim aci evocarea patriarhalelor figuri de altădată, ca în *Nălucile din vechime* ale lui Macedonski, aplecarea asupra interioarelor și naturilor moarte, cu descrierea *„dulcilor intimități* (ce) *se desprind dintr-o gospodărie veche“*, în care lucrurile stau nemișcate și vremea trece peste ele, nimic nu le schimbă, soarele poate pătrunde ici-colo *„și le mai pălește fața cu sărutările lui fierbinți, o mărgea poate dintr-o perină se desprinde, o fotografie dintr-o ramă se acopere de-o ușoară negură“* (*Proză*, p. 3). După norma internă a curentului, natura este văzută și aci prin analogie cu lucrurile, astfel că scriitorului i se poate părea odată că *„în rama ferestrelor, cerul se decolora peste arborii mari“* (p. 7), așa cum s-ar putea întîmpla cu o bucată de stofă sau de pînză. Imaginația artificioasă a estetului devalorizează natura, elimină patosul ei tradițional, încît luna însăși poate apărea ca *„o podoabă aninată, așa, într-o doară, de cineva fără gust și fără simțămînt artistic. — Se vedea cît de colo*, continuă estetul sceptic, *că-și dădea seama că ieșise din convenționalul lucrurilor existente și indignată parcă la fapta mea nebună, își trase un nor peste față și se acoperi, și așa — întunecat, peisajul rămase și mai straniu“*

[1] În articolul scris la moartea lui Macedonski, în *Sburătorul* din 1920, republicat în *Studii și portrete literare*, *Ramuri*, 1939.

(*Un vis simbolic*[1], *Proză*, pp. 9—10). Nu lipsesc din recuzita estetismului nici pietrele și alte materiale prețioase, „smaraldul și chihlimbarul" cu care sînt asemănate frunzele primăverii și ale toamnei, apoi „safirele" limpezi ale ochilor, strugurii ca niște boabe de „rubin" ș.a. Dacă adăugăm obsesiunea sentimentelor stranii, care trecuse ca o undă și prin sufletul lui Petică, obținem în figura literară a lui D. Anghel o imagine dintre cele mai asemănătoare chipului lui Al. Macedonski. Ceea ce continuă să-i despartă este, la Anghel, puținătatea înzestrării sale vizuale. Imaginile lui Anghel, destul de rare, sînt mai degrabă schematice, atunci cînd i se pare a recunoaște în ochii compozitorului Verdi, zărit odată la Roma, „*două puncte negre neclintite, ca două note pline ce i-ar fi adormit în ochi*" (p. 39), sau în ochelarii fostului său profesor de limba germană, d-l Hube, „*două nule, ce i s-ar fi urcat din catalog pe nas*" (p. 79). „Poetul florilor" sacrifică și în proza sa vechiului cult, dar pana sa se mulțumește să noteze „*florile albe și galbene ale salcîmilor, petele viorii de umbră, lumea multicoloră de tufare*" (p. 57). Nimic asemănător deci cu exuberanța coloristică a lui Macedonski, cu plăcerea sa nesecată de a reține tonurile și valorile.

Caracterizările lui Anghel aparțin rareori datelor sensibile. Ele sînt susținute de obicei prin mij-

[1] Sub titlul *Oglinda fermecată*, în volumul la fel intitulat, apărut la **Flacăra**, în 1911.

loace intelectuale, prin asociații din domeniul științelor, al istoriei, al politicii, pentru care echivalențele în limbă sînt totdeauna neologistice. Anghel este, după Macedonski, primul scriitor care a îndrăznit să întrebuințeze limba unui român instruit din ziua de azi, trecut prin școli și prin lecturi variate, cunoscînd o limbă străină, gîndind cu noțiunile abstracte ale culturii lui. Talentul cu care el a întrebuințat neologismul, proscris de poetica tradițională, conferă cazului său literar însemnătatea unei pietre de hotar în dezvoltarea stilistică a prozei mai noi. Căci Macedonski, prin asociațiile sale intelectuale și prin neologismele care le exprimă, întrece uneori măsura bunului-gust. Astfel, reluînd exemplul înfățișat mai sus, cînd, pentru a ne descrie zgomotele produse de sfărîmarea unei uși, autorul *Cărții de aur* ne vorbește despre „*stridenta voce a lemnului violat în afinitățile lui moleculare*", simțim hotărît că este prea mult. Nu este nevoie de atîta știință pentru a auzi cum se sfărîmă o ușă. Intelectualizarea impresiei atinge aci pedanteria. Cît despre expresia „norii antropomorfi", amintită de asemeni, nu putem admite că este mai fericită. Căci dacă Macedonski vrea să ne spună că norii aveau forme omenești, expresia „antropomorfi" nu era de loc potrivită. Limbajul filozofilor amintește uneori despre credințe sau concepții antropomorfice, adică despre acelea care atribuie naturii sau divinității intenții sau o personalitate deopotrivă cu a omului. Niciodată adjecti-

vul „antropomorfic“ nu este legat, în întrebuințarea care i se dă cuvîntului, de reprezentarea unui lucru particular și concret. Dacă Macedonski folosește totuși expresia și în astfel de conexiuni, el o face prin nesocotirea nuanțelor celor mai evidente ale sentimentului lingvistic. Niciodată Anghel nu cade în astfel de erori. Manevrarea neologismului este la el mult mai sigură și mai firească. Intelectualismul lui nu ia niciodată forma supărătoare a pedanteriei.

Anghel recurge la cuvinte neologistice, în anumite împrejurări precise, a căror delimitare poate alcătui ca un început al unei estetice consacrate acestei categorii lexicale. Mai întîi, atunci cînd dorește să înfățișeze idei de proveniență savantă pentru care vechiul fond al limbii nu poate oferi echivalențele juste. Iată, de pildă, începutul bucății *Arca lui Noe* : „*Trăind în tulbure vremi*[1] *și neștiind ce poate să aducă ziua de mîine, cum nu știa Noe înainte de a fi înștiințat printr-o misivă divină, am privit cu bunăvoință pe toți cei ce mă înconjoară, crezîndu-i pe toți de esență eternă, ca unii ce erau făptura lui Dumnezeu. Toți semenii mei, după scripturile învățate, înfățișau însăși făptura și prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, gemenii uniformi ai aceluiași tipar, creatorul însă, în naivitatea lui primitivă, nu putea ști nici bănui de teoriile viitoare, de adaptările ce fiecare dintre jucăriile fantaziei lui uriașe, măturate cu un gest plictisit de pe masa lui de sculptor în infinit, trebuiau să le îndure într-un mod fatal*“ (*Proză*, p. 67). Multe din expresiile pe care cititorul le va fi subliniat în această mostră stilistică, „esența eternă, prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, gemenii uniformi ai aceluiași tipar“, ne introduc într-o lume de reprezentări mistic-platonice, în care raportul dintre creator și creatură este acela al unui prototip cu reflexele sale. Vorbind despre lucruri atît de înalte, scriitorul se apropie de ele din mai multe perspective, le aproximează din unghiuri deosebite, încît alături de vocabularul împrumutat misticei platonice, el găsește și pe acela neaoș, transmis prin învățătura tradițională a credinței strămoșești, „scripturile învățate“, potrivit cărora urma să se vorbească despre „semenii noștri“, despre „Dumnezeu“, despre „făptura“ lui. Scriitorul pare a nu fi un relativist și un sceptic, și conștiința lui găsește, pentru a se exprima, mijloace de un mare interes artistic, atunci cînd stilizează pasagiul citat prin două serii de termeni, derivați din două obîrșii felurite, dintr-una savantă și mai nouă și dintr-alta populară și tradițională. Și pentru a nu mai lăsa nici o îndoială în această privință, sfîrșitul pasagiului adaugă a treia aproximare a realității

[1] Inversiunea poetică (adjectivul înaintea substantivului), des întrebuințată de Anghel în scrierile pe care le analizăm aci, impresionează ca un efect de manierism poetic, prin care prozatorul continuă să sacrifice pe altarul formelor lirice ale exprimării.

supreme, vorbind despre „teoriile“ mai noi cu privire la ea, „adaptările“ invocate de biologia modernă pentru a-și explica mulțimea și varietatea formelor vieții. Cine încearcă atîtea ipoteze, nu aderă cu adîncimile lui la nici una din ele, încît eliminînd solemnitățile credinței, poate înfățișa totul drept „jucăriile unei fantazii uriașe“, ceea ce legitimează expresia neologistică finală, jurnalistică și trivială ; creaturile trebuiau să ajungă la adaptări variate, „într-un mod fatal“. Abia acum ni se lămurește întreaga semnificație stilistică a pasagiului considerat în întregimea lui. Pendularea între registre stilistice deosebite este atitudinea unui sceptic care încearcă să se salveze prin umor din melancoliile care îl bîntuie. O atitudine care explică îndeajuns expresia din primele rînduri ale pasagiului : „misiva divină“ care alcătuiește desigur un mod glumeț de a vorbi. Întreaga bucată, evocînd soarta variată a creaturilor și, printre ele, a sărmanului poet, este menținută într-o atmosferă de umor subliniat de melancolie.

Dar cu aceasta atingem principala funcțiune a stilului neologistic în proza lui D. Anghel. Manevrarea neologismului este pentru Anghel un mijloc al umorului său. Iată, în continuarea bucății *Arca lui Noe*, prelucrarea umoristică a vechiului motiv biblic : *„Și astfel, Noe, întîiul armator al vremurilor, primi comanda unui titanic* steamer *ce avea să înfrunte surplusul imenselor rezervorii de lichiduri neîntrebuințate pe care le deținea cel înalt*

și cu care se hotărîse să dușeze patruzeci de zile și patruzeci de nopți biata omenire“. Prezentarea lui Noe ca un „armator“, a corabiei lui ca un „titanic *steamer“*, a potopului ca un „duș“, asociind arhaicul cu modernul, miticul cu realul, sublimul cu trivialul, creează sistemul de contraste care alcătuiește baza psihologică a surîsului impus în cele din urmă cititorului. Iată și evocarea animalelor îmbarcate de Noe în corabia lui : „*Ce era,* se întreabă scriitorul, *această quintesență de bestii, purtînd marca aceluiași concesionar, spre care țel mergea internaționala aceasta ce nu putea fi pusă la același diapazon, ce era acest tamazlîc de ginte eteroclite, dinte și corn, copită și unghie, gură și ventuză, gheară și periferii catifelate, glas și răget, instinct și inteligență, candoare și brutalitate... ?*“ Procedeul semnalat mai sus se repetă și aci. Noe este un „concesionar“ ; adunarea animalelor o „internațională“ și, pentru a da mai mult relief neologismului savant, asocierea lui cu un cuvînt din fondul mai vechi al turcismelor limbii produce îmbinarea contrastantă și înveselitoare prin sine însăși : „un tamazlîc de ginte eteroclite“. Altădată, ni se vorbește despre un doctor care nu era văzut decît într-o trăsură, trasă de doi cai bătrîni și condusă de un vizitiu din altă vreme, un grup vetust și melancolic al micului oraș de provincie. „*Era deci un doctor plus toate derivatele lui*“, ne spune scriitorul. Existența lor nu putea fi concepută decît ca o *„pluralitate“*. „Derivate“, „pluralitate“ alcă-

tuiesc un mod pretențios de a vorbi, pe care scriitorul îl voiește pentru a sublinia mai energic modestia tristă a aparenței evocate prin el. În Grădina Plantelor din Paris, scriitorul vede *„împrejurul unui lac minuscul, ca o piscină, ibiși cu piciorul de mărgean, cuprinși de un etern narcisism... cocori degenerați și fumurii... și într-un bazin în care ai spune că și-au spălat copacii chlorofilul, cîțiva crocodili beți ca niște lazaroni“* (op. cit., p. 113). Aluzia mitologică, preciziunea științifică sînt manifestările unei atitudini savante și lucide care se înveselește pe propria-i socoteală în fața naturii odihnind în inconștiență primitivă.

O altă valoare a neologismului, așa cum îl întrebuințează Anghel, provine din facultatea lui de a varia expresia aceluiași lucru, ca unele care pot proveni din izvoarele cele mai deosebite ale culturii. Iată, în această privință, interesantul pasagiu din bucata *În Grădina Plantelor* : *„În straturi, toate florile primăverei. Pajiștile verzi, ca niște covoare bine îngrijite, mărginesc drumurile la soare, mai încolo norodul florilor străine, un babel de neamuri și de culori, o enciclopedie de nume bizare, un țintirim plin de epitafe medicinale, o internațională de miresme.“* Tabloul este construit în discretă amplificare retorică și pentru a obține variația în expresia aceleiași noțiuni colective : „norod“, scriitorul se adresează legendei, științei și politicii, în tezaurul lexical al cărora găsește pe rînd, „babel, enciclopedie, epitafe medicinale, internațională“. O vorbire cu preocupări de purism n-ar fi dat atîtea echivalențe, cu asociații secundare atît de felurite. Graiul neologistic face mai bine acest serviciu, corectînd impresia de monotonie a repetiției, prin percepția unei varietăți caleidoscopale. În sfîrșit, neologismul face uneori posibilă exprimarea sentimentelor de indignare. Iată, în bucata *Agora modernă*, descrierea șoaptelor veninoase, strecurate de boemii cafenelei literare în urechea emulului mai bătrîn : *„la semnalul dat de marele lor maestru, își destupă micele lor istorioare, captatele lor zvonuri, fermentatele lor știri, ignobilele lor cancanuri, ca să le verse în confidențialul suflet al marelui preot ce face artă cu ele“* (op. cit., p. 32). Înlocuiți în „fermentatele, ignobilele știri“ adjectivul neologistic printr-unul neaoș, lucrurile ar fi fost mai greu de spus fără sugerarea impresiei de dezgust, pe care scriitorul delicat o evită. „Confidențialul suflet“ este apoi o formulă a ironiei care strecoară, sub expresia amabilă, intenția usturătoare. Nimeni, în aceeași măsură cu Anghel, n-a scos din folosința neologismului mai multe valori ale fineței stilistice. Însemnătatea contribuției lui literare trebuie căutată în această direcție.

4 GALA GALACTION

Publicul literar a intuit de la început în autorul volumului *Bisericuța din răzoare*, 1914, un reprezentant al curentului modernist. Dacă, prin referință la tematica sa, au putut fi puse în lumină numeroase elemente tradiționaliste, împrejurarea nu trebuie să ne ascundă adevărul că, din punctul de vedere al procedeelor artistice, literatura lui Gala Galaction se situează pe linia care coboară din Alexandru Macedonski. Afinitatea lui cu întemeietorul curentului, cu Anghel, cu Arghezi, nu provine numai din întinsa folosință pe care el o dă neologismului, o deprindere care a deschis porțile scrisului literar chiar unora din expresiile compromise în întrebuințarea jurnalistică a limbii, dar mai cu seamă prin tot ceea ce un astfel de grai dovedește ca atitudine în creație. Scriitorul care folosește neologismul, în aceeași largă măsură ca Gala Galaction, dovedește că își sprijină impresiile

prin elementele culturii lui și că, în receptarea imaginii lumii, a trecut dincolo de naivitatea impresiei, în sfera reflecției. Stilul neologistic este un stil intelectual. Observația poate fi făcută mai întîi în legătură cu acele pagini pe care, reluînd o expresie a lui Barrès, le-am putea numi „ideologii pasionate", pagini în care, pornind de la o impresie particulară, scriitorul se lasă în stăpînirea unei efuzii lirice, pătrunsă de numeroase valori ale gîndirii. Iată, de pildă, în bucata *Trandafirii*, amintirea momentului în care, o dată cu buchetul de roze primit din mîinile unei colege, băiatul de altădată dobîndește, în miresmele lui, revelația turburătoare a iubirii : *„Acest dar, primit la doisprezece ani, deschidea în conștiința mea, cu insinuarea fină și aproape imaterială a miresmelor de trandafiri, cărarea deosebirii dintre bine și rău, dintre dorit și nepermis, dintre veghe sănătoasă și reverie culpabilă, dintre bărbătesc și feminin"* (*Bisericuța din răzoare*, p. 27). Scriitorul nu se restrînge la impresie. El coboară în adîncimea ei, pînă la stratul semnificațiilor ei generale. În senzitiv se trezește moralistul, teologul, și inima simțitoare a băiatului de altădată ni se dovedește a fi devenit conștiința încărcată de gînduri a scriitorului intelectual de astăzi. În intelectualizarea impresiei sale, scriitorul se folosește de numeroși termeni neologistici, pe care el îi asociază de altfel cu alții împrumutați vorbirii pure. Și aci întîmpinăm caracteristica cea mai izbitoare a stilului lui Gala Galaction. Căci nu

numai larga folosință a neologismului, ci alternarea acestora cu expresii culese din fondul mai vechi și permanent al limbii, întregește aspectul propriu al stilului de care ne ocupăm. Cuplurile contrastante : „imaterial-miresme, dorit-nepermis, veghe sănătoasă-reverie culpabilă, bărbătesc-femenin", alcătuiesc tensiunea proprie stilului lui Galaction. În aceste asociații, care dau scrisului său nu știu ce mișcare dramatică, neologismul, prin faptul alăturării lui de cuvinte culese din alte sectoare ale limbii, învie și capătă virtuți expresive, necunoscute întrebuințării lui în alte contexte. Cine ar dori să refacă procesul stilului neologistic al lui Gala Galaction, început acum vreun sfert de veac de doi critici literari [1], trebuie să ție seama, cu ocazia fiecărui neologism în parte, de locul lui în context, de vecinătățile lui. Poate că, în felul acesta, multe din expresiile izbitoare, cîtă vreme le-am considera separat, ar dobîndi noi și necunoscute justificări.

Cînd comentarul liric și intelectual al autorului nu mai constituie un gen literar pe seama sa, ci este introdus în povestire și sprijină expunerea împrejurărilor concrete, neologismele îl însoțesc de asemeni. Iată momentul în care tînărul magistrat din nuvela *În drumul spre păcat* cunoaște în bărbatul Clarei pe omul care trebuia să joace un rol de seamă în destinul său : *„Un om înalt și subțiratic, îmbrăcat într-o haină cenușie și cu o față de Crist bolnav, mi-a întins mîinile cu discretă amabilitate. Dintr-o dată, am știut cu cine am de-a face. Sînt suflete a căror tainică substanță este omogenă — fie ele bune ori perverse — și cunoașterea lor o sorbi cu ochii, fără greș, de la prima întîlnire. Sînt alte suflete, însă, a căror taină e complexă și fugară" (Bisericuța din răzoare*, p. 66). Într-un asemenea context, „discretă amabilitate este un mod de a vorbi care interpretează realistic aparența omului înalt și subțiratic, cu figura lui de Crist bolnav. Fără această precizare, figura judecătorului, bărbatul Clarei, ar fi rămas prea depărtată de noi, prea hieratică. Prin interpretarea gestului său, în stilul conversațiilor uzuale, figura aceasta este coborîtă între noi, redusă la o măsură oarecum comună. Expresia neologistică lucrează aici ca un mijloc al caracterizării realiste. Cît despre formula privitoare la „sufletele a căror tainică substanță este omogenă" sau la acele „a căror taină e complexă și fugară" ele sînt modurile de exprimare ale unui moralist, tinzînd către concizie lapidară. Făurite în lucrările abstracte ale științei și filozofiei, neologismele au adeseori preciziuni ale înțelesului, de care moralistul lapidar nu se poate lipsi. Cu această funcțiune au intrat, în proza lui Gala Galaction, o mare parte din neologismele ei.

Scriitor intelectual, imaginile lui Galaction sînt rareori împrumutate experienței naive a simțurilor. Comparațiile sale aleg termeni îndepărtați,

[1] D-nii E. Lovinescu și D. Caracostea, în *Flacăra*, august-septembrie 1915.

din experiența lucrurilor. Este vorba, de pildă, de chipul femeii care nu se dezlipește nici o clipă de conștiința obsedată a îndrăgostitului ? „*În toate călătoriile extraordinare, la care fantazia mea aprinsă o asocie* (notează povestitorul), *Clara participa, cum s-ar zice, numai în efigie, ca un suveran pe o monedă înnodată în batista unui aventurier“ (op. cit.*, p. 72). În *Gloria Constantini*, bunele hotărîri ale soldatului Constantin Fierăscu sînt dezorganizate de întîlnirea cu locotenentul Mușat, fostul camarad de teatru devenit acum șeful lui prea indulgent : „*Nefericita-i întîlnire cu Mușat* (ni se spune) ...*echivala cu o bruscă decapturare de vapori, pentru cilindrul unei locomotive în mers“ (op. cit.*, p. 109). Iată și pe Popa Tonea, eroul nuvelei *De la noi la Cladova*, trecînd Dunărea vijelioasă pentru a regăsi pe Borivoje cea îndrăgită în luptă cu conștiința-i neînvinsă : „*Cugetul lui Popa Tonea, care suspenda dureros și nehotărît deasupra Dunărei, ca și cum ar fi voit să-i înțeleagă gîndul, se ridică în luminoasă și nobilă columnă“ (op. cit.*, p. 183). Chiar în zugrăvirea naturii, imaginile lui Galaction caută analogii intelectuale. În *De la noi la Cladova*, un întuneric adînc pune stăpînire pe fața pămîntului : „*Întunerec nepătruns stăpînea pretutindeni și rostogolea, ca în aceeași taină minerală, și cerul și pămîntul“ (op. cit.*, p. 168). „Taină minerală“ nu este o reprezentare a fantaziei, ci o idee emotivă a cugetării. Pe-alocuri, scriitorul înzestrat cu un viu sentiment al naturii izbutește notarea justă a unei

senzații, în comparații care se mențin pe terenul simțurilor. În povestirea *În pădurea Cotoșmanei* un foc de armă răscolește toate ecourile pădurii. „*Pădurea se dădu peste cap și clocoti ca un ulcior care plesnește în foc“ (Clopotele din Mînăstirea Neamțu*, 1916, p. 62). Totuși, scriitorul rămîne rareori pe acest teren, încît chiar în descrierile mai largi de natură, cum este aceea pe care o împrumutăm bucății *Sub nouri*, asociația intelectuală reintră în drepturile ei : „*Eram între nouri și pămînt, și de jur împrejur, pe variația infinită a imensei perspective, se risipeau umbrele nouìrilor și strălucirea soarelui. Numai într-o parte, o culme, cu nume neștiut, intra de-a dreptul în nouri și făcea un fel de țîțînă uriașă a acestui dublu pergament, scris deasupra cu nourii cerului și dedesupt cu revărsarea munților“ (op. cit.*, p. 143). Vasta perspectivă panoramică asemănată cu un pergament scris cu nouri și stînci este o imagine care se încadrează de minune în artificiozitatea generală a curentului.

Poate nu este figură poetică cultivată cu mai multă stăruință de stilul lui Galaction ca „alegoria“, adică aceea care sensibilizează o idee printr-o imagine. Alegoriile sînt figurile de stil mai mult întrebuințate de retorica creștină și, desigur că formației sale de teolog i se datorește în opera lui Galaction lunga lui înlănțuire, din care spicuim numai în *Bisericuța din răzoare* : „cisterna trecutului“, „cerul de cărbune al nelegiuirii“, „tiriziile

descumpănite ale conștiinței", „acele persuasiuni", „cheia milostivirilor cerești", „pășunile cucerniciei", „roua îndurărilor", „plugul spintecător al păcatului", „holda nelegiuirii", „focul amarelor căințe", „secera pocăinței", „miriștea patimei", „lepra iubirii stricăcioase", „iarna cugetelor rele", „telegarii închipuirii", „vadurile sîngelui", „cununa biruinței" etc., etc. Marei mulțimi a figurilor din această categorie i se datorește una din caracteristicile mai izbitoare ale prozei lui Galaction, prin care, independent de variația temelor ei, circulă accentul retoricei edificatoare a bisericii.

Scriitor cu multe mijloace intelectuale, Gala Galaction este în același timp un analist al pasiunilor intense. Toate mișcările sufletești pe care le notează pana sa sînt surprinse în momentul dezlănțuirii lor maxime. Ceea ce el reține sînt totdeauna stările de vehemență internă. De aceea, printre mijloacele stilizării artistice, acela pe care Galaction îl folosește cu precădere este „potențarea". Împrejurarea poate fi urmărită în observarea adjectivelor sale, culese de obicei din registrul lor paroxistic. Iată însemnarea despre impresiile cu care se leagă pentru scriitor parfumatele efluvii ale trandafirilor : *„Ani de-a rîndul nevinovații și suavii trandafiri mi-au fost inimici, m-au prigonit, m-au torturat, ca un semn sinistru, ca o amintire remușcătoare"*. Epitetul „sinistru" asociat cu parfumul rozelor alcătuiește o asociație dintre cele mai caracteristice pentru stilul paroxistic al lui Gala Galaction. Altădată, în *Copca rădvanului*, *„vioara începea să sune o poveste dureroasă și de necrezut"*. Altădată ni se vorbește despre o „soartă năprasnică și de necrezut", despre „iadul voluptăților neiertate", despre „scormonitoarele rugăciuni ale cuminecării", despre „înfruntatele și zguduitoarele frumuseți din iunie", despre predica unui pastor „strălucită și constrîngătoare", despre „părul inextricabil împletit", despre „combinările istovitoare" ale închipuirii unui personagiu, despre „chinuitoarea preciziune", despre „cetele sordide" și despre alte multe lucruri „false, sterpe, monstruoase, vehemente, nefaste" etc. Adjectivul nu este nicidecum economisit în proza lui Gala Galaction. Nu există un alt scriitor care să-l fi folosit cu mai multă înclinare și nici un altul care să-l fi cules cu mai multă preferință din sectorul nuanțelor intense. O violentă creștere a reliefurilor expresiei, un anumit baroc al stilului, este trăsătura care completează fizionomia prozei lui Galaction.

5 TUDOR ARGHEZI

Pentru conştiinţa literară a epocei pe care o străbatem, proza lui Tudor Arghezi ocupă, fără îndoială, un loc privilegiat. Situaţia pe care o deţinea, în generaţia anterioară, Alexandru Odobescu, o însumează acum Arghezi. Întocmai ca autorul lui *Pseudokinegheticos,* Tudor Arghezi trece astăzi, dacă nu în ochii marelui public, cel puţin în aceia ai cunoscătorilor şi pentru cea mai mare parte a criticii literare, drept cel mai de seamă artist contimporan al cuvîntului, drept acela care a dus procedeele artistice ale prozei româneşti la un nivel niciodată atins în trecut. Obiecţiile pe care le-a stîrnit în unele cercuri s-au adresat rareori artistului. Au putut fi atacate atitudinile sau temele scriitorului, nu mijloacele sale de artă. Dacă uneori a displăcut ce scrie Arghezi, rareori a fost contestat chipul *cum* scrie. Şi, de fapt, chiar în dezvoltarea motivelor celor mai riscate, pe care i le impun

mizantropia, revolta sau rara sa facultate de a dispreţui, nişte atitudini care se învecinează de altfel, după cum este drept să observăm, cu gingăşia şi cu umorul, Arghezi rămîne un artist prodigios, al cărui scris posedă mari însuşiri de forţă şi preciziune, stăpîn pe o imaginaţie ingenioasă, un meşter suveran al limbii, adusă să vibreze sub pana sa, cu accente necunoscute pînă la dînsul. Rareori a existat un scriitor la care actul artistic al scrisului să fi sugerat mai puternic impresia libertăţii creatoare. Foarte deseori regulile sintaxei, ordinea topică a cuvintelor, înţelesul propriu al cuvintelor sînt deopotrivă călcate, fără ca scrisul lui Arghezi să trezească sentimentul unei limbi false. S-ar spune că scriitorul îşi creează singur dificultăţi, pe care se complace să le rezolve cu uşurinţa şi siguranţa unui artist de o neobicinuită abilitate. Virtuozitatea stilistică este însuşirea care uimeşte necontenit pe cititorii prozei lui Tudor Arghezi. Artistul pare că se joacă, ori de cîte ori renunţînd la regulile obşteşti ale întrebuinţării limbii, el le substituie altele noi, neaşteptate, uimitoare. Limba devine plastică în mîinile sale şi plăcerea pe care o resimţim faţă de succesul unui astfel de exerciţiu riscat face parte din ordinea satisfacţiilor pe care ni le procură jocul şi virtuozitatea. Scriitorului i-a plăcut adeseori să se înfăţişeze pe sine însuşi ca un meşter abil al cuvîntului, un artizan care nu vrea să-şi atribuie alte merite decît acele ale îndemînării şi hărniciei meşteşugăreşti. În bucata *Slovele,* el

pune în gura copilului său cuvinte pe care și le adresează de fapt singur : *„Tare-mi place în odaia ta, în care stai și-ți cheltuiești luminile ochilor la lumina lămpii. Ce faci tu? Cînd mă culc și cînd mă scol, tu ții o surcea neagră în mînă și o duci pe o hîrtie albă. E tot ce-i mai negru în casa noastră, și tot ce-i mai alb. Mă uit cum iei în ciocul condeiului o picătură de cerneală și cum mergi cu ea o bucată de vreme, pe foaia de hîrtie. Slove faci? Așa mi-ai spus. De ce-i fi făcînd slove? Și pentru cine le faci? Mai ai tu o fetiță pe care nu o știu, un băiat? Nu-i adevărat. Tu faci slove pentru tine. fiindcă ești cu toate mustățile tale și cu toată vocea ta groasă, un copil bătrîn. Tu nu ești serios“* (*Ce-ai cu mine, vîntule?*, 1937, p. 88). S-ar putea spune că, o dată cu Tudor Arghezi, pătrunde sau revine în literatura noastră conștiința artistului meșteșugar, *„poeta faber“*, a cărui figură un alt mare meșter al cuvîntului, Paul Valéry, a propus-o contimporanilor și conaționalilor săi.

Dar cu toată impresia de noutate pe care ne-o sugerează scrisul lui Arghezi, el nu alcătuiește o apariție meteorică a literaturii noastre. Cîțiva scriitori s-au silit înaintea lui într-o direcție pe care îi era dat lui s-o perfecționeze. Un Macedonski, un Anghel se găsesc la începuturile liniei pe care o continuă Arghezi. Ne aflăm aci în fața unei serii istorice pe care nici critica, nici istoriografia literară nu știu s-o fi remarcat, dar a cărei degajare este cu totul necesară, nu numai pentru a completa

rețeaua de filiații care alcătuiește tabloul momentului nostru literar, dar și pentru a ne explica apariția fenomenului arghezian. Uimirea cu care a fost uneori primită proza lui Arghezi a fost provocată de prezența unor procedee, nu atît inedite, cît mai ales perfecționate sau izbutite într-o măsură superioară înaintașilor. Multe din mijloacele rămase rudimentare sau stîngace la Macedonski se valorifică abia acum în întregime. Poate numai în direcția libertăților sintactice, inițiativele lui Arghezi ne apar mai puțin pregătite. Altfel, folosința neologismului savant și intelectualizarea impresiilor, care îi reușiseră atît de bine și lui Anghel, artificiozitatea imaginilor, pictura naturilor moarte, miniaturismul, deprinderea de a crea cuvinte noi, sînt tot atîtea laturi ale tehnicei artistice prin care Tudor Arghezi se încadrează temeinic în curentul intelectualiștilor și esteților care au schimbat fizionomia prozei românești în ultimele decenii.

Imaginația lui Arghezi se mișcă pe un întins registru, de la libera asociație vizionară pînă la notația exactă și minuțioasă a lucrurilor percepute prin simțuri. Uneori, aspectul văzut sau auzit nu-l constrînge. Fantazia entuziastă a artistului adună în jurul lui asociații neașteptate, evocate din domeniile cele mai eterogene. Iată cîntecul lăutarului Mitică, figură impură a închisorii : *„Mătăsuri moi se deapănă dintr-însa, furtuni de stele se iscă, dansuri de fluturi și icoane cerești se învîrtesc în jurul magului, care le farmecă și le stăpînește“* (*Poarta*

neagră, f. a.[1], p. 178). Alteori, preaplinul acestei fantazii vizionare se grefează pe aspecte observate cu exactitate miniaturistică. De mai multe ori a fost descrisă, cu astfel de mijloace, acea lume gingașă a insectelor, a căror structură minusculă și foarte diferențiată oferă estetului prilejul să considere aspectele vieții ca pe niște lucruri ale artei : *„Insectele zboară și ies, orișicum, din întunericul care le fabrică și le dă drumul ca unor imense valuri de sămînță de mister. Din tiparele lor pînă în lampa mea arzătoare, în a căreia dogoare aripile impalpabile, de pulbere dantelată diafană, se topesc în scrumuri de aur, ele s-au țesut din cele mai fine și mai provizorii materiale din cîte a descoperit natura și fiecare e lucrată ca o bijuterie de geniu. Smalțului verzui și transparent, catifelei cărămizii, pieilor ce le alcătuiesc, unse cu lacul capricios al pensulei aeriene, artistul din întuneric le-a adaus cîte un corset de mătase, cîteva fire nervoase ale picioarelor și elitrelor și în toate aceste compoziții microscopice a pus esența și mai ușoară și mai tainică, a unui suflet de sine stătător, care le îngăduie să se înalțe, să se miște, să se poarte dintr-un loc într-altul, să-și aleagă flacăra ce le va mistui“* (*op. cit.*, pp. 239—240). Stilizarea artificioasă și miniaturistică ajunge uneori la preciziuni geometrice. Iată în aceeași bucată din *Poarta neagră* evocarea unor fluturi : *„Trei fluturi de aceeași mărime, tăiați*

[1] Volum apărut în 1930 (n. ed.).

cu foarfeca după un patron identic într-un atlas de o culoare necunoscută, stau ca trei triunghiuri echilaterale pe păretele meu. Capul lor e o minune. În puful palid mărunt și bogat ce-l acoperă, sticlește ca două rubine, focul sumbru, cu amintiri de metal, al ochilor desinați în orbita lor auriferă cu preciziunea și amănunțimea florilor de cîmp. Cei trei fluturi stau ca niște echere. Cîte trei dungi brune și în zigzag le acoperă transversal aripile, largi la bază, iar stofa lor poartă în țesutul ei linii de relief imperceptibil, sute de raze geometrice întîlnite în punctul ascuțit ce ascunde capul, ca un vîrf“ (*op. cit.*, p. 240). Termeni proprii, comparații și metafore sînt împrumutate, deopotrivă, în această descriere, vocabularului geometric. Artistul vorbește despre triunghiuri echilaterale și echere, despre dungi care acoperă transversal aripile, despre linii de relief etc., amănunțind aparența vie, așa cum un matematician ar analiza o figură geometrică. Evocarea ar ajunge la schematism, dacă asemănarea ochilor cu florile de cîmp n-ar reintroduce în ansamblu accentul naturii și al vieții. S-ar putea spune că insectele și fluturii alcătuiesc motive adaptate în special tratării miniaturistice și artificioase. Dar s-ar putea răspunde că o astfel de atitudine stilistică cheamă în special motivul insectelor și al fluturilor. Procedeul este de altfel mult mai general în proza lui Arghezi. Cînd nu întîmpinăm zugrăvirea vieții, care face din Arghezi cel mai de seamă pictor animalier al literaturii

noastre, avem de-a face cu descrierea lucrurilor, întreprinsă cu exactitate tehnică: *„Ca și ciorile, deținuții se pregătesc de noapte, încercîndu-și ferestrele, prin ciurciuveaua cărora înfige vîntul săbii. Geamurile joacă-n ramă. Multe din ele sînt improvizate din bucăți de sticlă, spînzurate unele de altele prin cîte un cîrlig de tinichea, strecurat ca un S între cioburi“* (*Poarta neagră*, p. 51). Rareori însă Arghezi se mărginește la astfel de preciziuni uscate. În pictura interioarelor, alt capitol de seamă al artei descriptive a lui Arghezi, fantazia vizionară reapare, reliefînd de pildă o trăsătură lugubră în imaginea unei camere părăsite, în care patul *„cu așternuturile răsturnate se tîrăște în odaia mare, pe cearșafuri pînă la uși, ca un catafalc alb, din care s-a sculat un mort și a plecat. El poate că bîjbăie prin pădure. Într-o cană de cristal stăruiesc măceșii uscați ai unui buchet“* (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, 1937, p. 33). Și în aceeași bucată, poezia misterioasă a lucrurilor se spiritualizează într-o atmosferă de o rară forță poetică, amintind atmosfera intimistă din *Casa cu no. 10* a lui Macedonski, a cărei replică perfecționată poate fi oarecum surprinsă aci, după mai bine de o jumătate de veac. *„În odăi, pulberea electrică a singurătății se urzește punct în punct cu praful umbrei, cernut prin lumină și țărîna timpului, dulce la gust și nesimțită la pipăit, le tîrăște neturburat în neant. Grinzile de stejar, zidurile de piatră, covoarele, jilțurile și cărțile ard fără văpaie și cu scrumuri mobile, în focul rece al topirii de sine. De toate ușile coridorului s-a prins un sol al tăcerii, cu degetul pe buze, desinat cu cărbune, și prin geamurile lor, în odăi, se zărește mișcîndu-se vălul moale al uitării.“* Nimeni n-a descris ca Arghezi îmbătrînirea lucrurilor, recea lor combustiune, „arderea fără văpaie“, surprinsă de data aceasta nu cu ochiul exact al unui pictor, ci cu sensibilitatea unui poet.

Poetul se afirmă de asemeni, ori de cîte ori lucrurile și ființele sînt evocate, nu prin însumarea laborioasă de trăsături exacte a pictorului miniaturist, ci prin scînteierea intuitivă a unei imagini, a unei comparații sau metafore, în cea mai prodigioasă floră imagistică a literaturii noastre. Exemplele pot fi spicuite aci cu sutele. Vom alege numai cîteva. Mai întîi plantele. Iată bradul : *„Vîrful pomului nou căuta cu sfîrcul în sus, și ramurile lui din zeci de umeri se răzimau pe piatră, ca o pajură cu sute de aripi de fier“* (*Cartea cu jucării*, p. 43). Caișii : *„Le-am găsit dimineața furcile ramurilor cu totul albe, ca și cum ar fi fost înmuiate în lăpturile groase ale nopții și ar fi înghețat pe ele varul de argint al lunei și de sidef“* (*ibid.*, p. 69). Iată liliacul : *„...au înflorit spumele violete ale liliacului, purtate pe vîrfuri de ramuri subțiri, ca niște pămătufuri de fulgi pentru scuturatul oglinzilor soarelui de sus“* (*ibid*, p. 70). Iată cartofii : *„cîrtițe încremenite“* (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, p. 135). Lîngă plante, animalele. Rîndunelele : *„De cîteva ori, stolurile s-au ridicat, au voit să plece și s-au întors.*

prinse pe firele telegrafului șoselii, ca niște cravate și funți“ (Cartea cu jucării, p. 124). Cobaiul : *„...acest brînzoi cu ochii fierbinți“ (Ce-ai cu mine, vîntule ?,* p. 8). Pisica, adeseori evocată : *„A venit la mine pisica de catifea, ca o fantomă de fum, călcînd pe puf și surîzînd din pupilele de alamă și chilimbar. Gurița ei trandafirie a șoptit ceva. S-a întins pe spate ca un sfinx elastic, somnoros, și m-a chemat, cum cheamă marea întunericul din stele, ca să se legene împreună“ (ibid.,* p. 8). Și pe linia aceleiași proiectări cosmice, pentru tot ce este misterios în ființa felinei, iată torsul pisicii : *„Toarce ca fusul, murmură ca marea, cîntă ca vîntul, șuieră ca grîul. Așa bocește pădurea, așa curge apa, așa geme salcia și bombăne furtuna. În somnul ei, cu auzul la pămînt, mîța ascultă lăuta lumii, care cîntă pretutindeni, în cele de sus și-n cele de jos, în prăpastie și-n piscuri și-n creasta tăriei, și visul ei se aude ca un ecou al viorilor din ape“ (ibid.,* pp. 86—87). Iată păsările domestice pe rînd. Cocoșii : *„Zugrăviți cu flacări de paradă și moțați cu creste, cocoșii în mare ținută fac pasul teafăr, măsurat pe căderea muzicii unei fanfare de alămuri, al căreia sunet de grindini il aude numai urechea lor nevăzută“*. Găinile : *„Cucoanele găini, în șaluri și scurteici de catifea, schițează metanii, sărutînd pămîntul“*. Gîștele : *„Gîștele purced în papuci, ca spre un arhondaric și o stăreție“*. Rațele : *„Rața leșească, neagră, cu ochiul alb și pătat în roșu, ca de o furie violentă, poartă masca de mărgean cu plisc“*.

Curcanul : *„Se ivește în șalvari balonați, curcanul, ca un pașă gras după ce ar fi tăiat o sută de arnăuți“*. Curca : *„Nimic nu surîde în curci ; pleoapa, linia, culoarea, spălăcită ca pe cînepă, ciocul, privirea, eternizează în gospodăria fermei o mizerie mică de dactilografă anemiată, care și-a pierdut slujba, ghiozdanul și umbrela și ține mîinile ca și cum le-ar mai avea“ (ibid.,* p. 14 urm.). Aspecte ale naturii. Ceața, toamna : *„Ceață fragedă, ca o lumină nouă, acoperă cu o sită de flanelă farul“ (ibid.,* p. 42). Pădurea de molifți : *„Zece mii de cruciați au îngenuchiat, unul în spatele altuia, pe piatră, ca să se roage cu frunțile aplecate, lîngă steagurile înfășurate și lîngă suliți“ (ibid.,* p. 66). Seara : *„...beciul serii scoboară turlele în pămînt“ (ibid.,* p. 67). Umbra : *„...cîine sur cu tălpile de catifea“ (ibid.,* p. 75), și altele multe, dintr-o serie neistovită și din rezervele unei imaginații care știe să substituie deopotrivă imaginii rele analogia ei suavă și delicată sau comică și grotescă.

Aspectul uman este și el adeseori evocat, dar mai cu seamă pentru a-l înjosi, pentru a denunța prin el un viciu sau o nemernicie. Mizantropia scriitorului însuflețește mai întîi penelul artistului descriptiv. Printre pensionarii închisorii, zugrăviți în *Poarta neagră*, există și un individ care cumulează suferințele privațiunii de libertate cu acele ale bolii. Este un tuberculos, *„hoitul lui va aparține în curînd, pe vecie, curții marțiale care l-a depus“*,

reflectează scriitorul. În legătură cu acest nenorocit, ni se prezintă următoarea descripție : *„E o caricatură înaltă, despre care nu se mai poate spune înaltă ; un imens manechin, cu o distanță între ghete și șapcă, acoperită de mațul unui corp de mai mulți metri dubli“* (*Poarta neagră*, p. 285). Un admirator vine să-l viziteze pe scriitor în închisoare : *„Și miercuri o vizită cumplită. Un tînăr cu pleoapele înnodate de o ușoară conjunctivită, care-i pune în jurul ochilor două cercuri de jumări“* (*ibid.*, p. 249). Atrocele portret, din care nu cităm decît începutul, face parte dintr-o serie întreagă construită în disprețul senzațiilor de dezgust, pe care nici reprezentanții celui mai crud naturalism nu le-au folosit în aceeași măsură, cu un sentiment mai îndîrjit în acțiunea de demascare a ceea ce li se părea a fi hidoșenia fizică sau morală. Este în toată această parte a artei lui Arghezi expresia unei revolte violente și, poate, a unei rele dispoziții față de oameni, care nu se manifestă atît prin explozia sentimentului propriu, mărturisit de altfel și el uneori, cît mai ales prin zugrăvirea imaginilor năzărite fantaziei sale. Scriitorul satiric devine un pictor al urîtului, un caricaturist ingenios. Arta caracteristicului, aceea care izolează o trăsătură și-o sporește pînă la un nivel monstruos, n-a fost nicăieri mai insistent cultivată decît în această parte a operei lui Arghezi. Nicăieri în literatura noastră și rareori în literatura universală. Analogiile ar putea

fi găsite la unii polemiști francezi, un Léon Bloy [1], un Laurent Tailhade [2], un Léon Daudet [3], unde verva satirică este sprijinită de o fantazie caricaturală asemănătoare.

Artist al imaginii, Arghezi este în aceeași măsură artist al cuvîntului. Puterea sa de a se exprima ocolește uneori prin imaginea închipuirii. Alteori, ea alege mijlocul deosebit al asociației neașteptate de cuvinte. Scînteia caracterizării scapără atunci din ciocnirea unor termeni puși rareori laolaltă. Proza lui Arghezi dă o largă întrebuințare epitetului rar, neuzitat : Un prevenit în justiție pretextează un ulcer stomacal pentru a-și îndulci regimul într-un sanatoriu. Scriitorul va vorbi despre un „ulcer teoretic“ (*Poarta neagră*, p. 56), o expresie în care epitetul este destul de neașteptat. În același fel ni se va vorbi despre un „Pierrot jigărit“, despre un „surîs caramel“, despre „bliduri concave, imnuri în putrefacție, electricitate covăsită, imensitate chircită, bale textile“ ș.a.m.d. Epitetele sînt uneori nu numai rare, dar și contradictorii. Tensi-

[1] Romancier și eseist (1846—1917), nutrind o violentă aversiune față de conformismul englez, adept zgomotos al spiritelor nerecunoscute în timpul său (Barbey d'Aurevilly) și uzurpator al reputațiilor oficiale (Bourget) (n. ed.).

[2] Poet și prozator francez, care a desfășurat și o vastă activitate gazetărească, participînd la diferite campanii politice (1854—1919) (n. ed.).

[3] Fiu al celebrului Alphonse Daudet, s-a ilustrat mai ales ca jurnalist înzestrat cu o deosebită vervă polemică (1867—1942) (n. ed.).

unea stilistică, impresia de neașteptat și uimitor, violența caracterizării sporesc atunci în consecință. Astfel, în *Icoane de lemn*, ușa unui paraclis, sculptată după un model corect și banal, ni se spune că este împodobită cu *„ornamente frumoase și slute“* (p. 59). Rareori aceste două calități au putut fi afirmate despre același lucru. Evocînd Efemera, *„zeița verzuie a libelulelor nocturne“*, ni se vorbește despre *„ființa ei de neființă“*, cu referire desigur la transparența aeriană a materiei ei. O melodie a tinereții, răsunînd deodată dintr-o veche flașnetă hodorogită, este *„un cîntec foarte vechi tineresc“*. Epitetul contradictoriu este alteori un mijloc al polemistului, o armă în mîna impulsivității lui. Astfel, în *Poarta neagră*, un deținut simandicos, în jurul căruia se desfășoară solicitudinile mamei sale, devine *„fiul adorat, licheaua strălucită a pîntecului ei“*. În sfîrșit, alteori cuvintele nu sînt asociate nici măcar după raporturi de contradicție. Termeni incoordonabili sînt puși alături, cu sfidarea logicei, dar cu o certă funcțiune stilistică. Astfel, despre darul muzical al lui Mitică Lăutarul, ni se vorbește ca despre *„inconștiența lui artistică de vițel și de copac“*. În același loc, sporul de pîine pe care îl cerșește Țiganul, cu melodiile lui, este *„trebuincios animalului său înfometat și elastic“*. Un alt pensionar al închisorii este desemnat ca *„un ins cu ochelari și moletiere“*. Iar cu privire la răstimpul primăvăratic al unei povestiri, ni se spune :

„trecuseră două luni de zile și de flori“ (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, p. 24). Prin incoordonarea termenilor, spațiul interior al frazei se lărgește fabulos, impresia se potențează în raport cu distanța care separă cuvintele care o exprimă și ceva ca farmecul unui delir poetic învăluiește întregul.

Un alt efect stilistic care poate fi bine urmărit în proza lui Arghezi este deplasarea topică și sintactică a unor cuvinte, făcută cu scopul de a le accentua mai puternic, de a spori — ceea ce am putea numi — încărcătura lor sentimentală. Iată un prim exemplu : *„Ochiul a redevenit obraznic, ca în societatea defunctului frate, și semeț“* (*Poarta neagră*, p. 59). Este vorba de momentul în care un deținut recăpătîndu-și libertatea, vechea lui semeție reapare. În loc să ni se spună că ochiul aceluia a redevenit „obraznic și semeț“, al doilea complement de mod este separat de cel dintîi, printr-o incidentală, și astfel împins la sfîrșitul frazei, dobîndește un relief deosebit. Alteori, este deplasat atributul, ca în exemplul : *„Procedînd într-altfel, magistratul care a intrat în carieră cu o doză de visuri și cu o conștiință neștirbită de amestecul în politică prematur, se vede mutat din locul lui“* (*Poarta neagră*, p. 182). Atributul „prematur“ care, în topica curentă, ar fi trebuit să urmeze nemijlocit substantivului „amestecul“, este împins mai departe și pus astfel într-o lumină mai vie. Alteori, deplasarea este executată în sens invers ; în loc ca

unul din elementele propoziției să fie deplasat mai departe, este așezat mai înainte de locul lui firesc. Iată un exemplu pentru antepoziționarea atributului : *„În mers, învîrtită, coada atingea jumătatea spinării“* (*Cartea cu jucării*, p. 86). Atributul „învîrtită“ pus înaintea substantivului „coadă“, căruia îi aparține, devine obiectul unei reprezentări mai vii, constituie imagine. Iată și un exemplu de deplasarea unui cuplu de atribute genetivale : *„Ochiul lui arzător de sărăcie și de speranță, așteaptă atintit clipa în care se vor fi rărit trecătorii și umbra de sus pînă jos, a plopului și a zidului lung, se va fi închegat“* (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, p. 70). Ochiul interior vede parcă mai bine „plopul și zidul lung“, dizlocați astfel din poziția lor normală și parcă încadrați, ca într-o ramă, de cele două virgule care îi limitează. Alteori, în fine, o întreagă propoziție secundară, de pildă o propoziție relativă, este mutată din locul ei firesc și dăruită astfel cu un relief superior, ca în următorul exemplu : *„E un joc și ei nu vor să-l joace, care totuși îi atrage, o activitate falsă în definitiv dar agreabilă“* (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, p. 144). Relativa : „care totuși îi atrage“ apare mai tîrziu decît locul în care ar fi putut să fie așteptată și, în chipul acesta, se impune mai puternic atenției.

Nu putem istovi aci studiul tuturor inovațiilor sintactice ale lui Arghezi. Puținele indicații de mai sus trebuie să ne ajungă. Ele completează, împreună cu celelalte particularități relevate, imaginea unui „stil scriptic“. Aproape toți prozatorii români pînă la Arghezi și, în primul rînd, cei mai de seamă dintre ei, un Creangă, un Caragiale, un Iorga, un Sadoveanu au fost mari artiști ai stilului oral, talente sprijinite de intuiția vie a limbii vorbite, autori ai unor opere pe care cititorul era obligat să și le reprezinte acustic, pentru a le învia în tot farmecul lor. Nu știu dacă Arghezi este cel dintîi, dar în tot cazul el este cel mai de seamă scriitor al epocii mai noi, care redactează o proză făcută pentru a fi citită, nu ascultată, un document strălucit al stilului scriptic. Căci abundența imagistică a unui text cere ochiului să întîrzie asupra lui pentru a o sesiza. De asemeni, asociațiile neașteptate de cuvinte, termenii incoordonați, epitetele rare și contradictorii, apoi deplasările sintactice de diferite categorii reclamă deopotrivă răstimpul reflecțiunii. Urechea poate scăpa unele din cele mai caracteristice efecte stilistice ale prozei lui Arghezi. Ochiul le va observa mai ușor. Prin această însușire a scrisului său, Arghezi ne apare ca artistul reprezentativ al unui moment mult îndepărtat de originile orale ale oricărei literaturi. Narațiunea și evocarea au devenit la el activități autonome, practicate de un artist care întrebuințează alte mijloace decît acele ale graiului comun. În timp ce la Creangă sau la Caragiale, admirăm cum literatura prelungește și dezvoltă virtualitățile limbii

vii, Arghezi ne dă impresia că făurește o altă limbă, făcută pentru a fi citită. Această schimbare de atitudine este răspunzătoare desigur de acel sentiment al artificiozității, de lucru voit și produs, care urmărește pe toți cititorii lui Arghezi, chiar pe admiratorii săi cei mai entuziaști.

VIII IRONIȘTI ȘI HUMORIȘTI

C. HOGAȘ, I. A. BASSARABESCU, D. D. PATRAȘCANU, AL. CAZABAN, GH. BRĂESCU, G. TOPÎRCEANU, AL. O. TEODOREANU

Ironia și humorul sînt filoane dintre cele mai bogate ale artei prozatorilor români. Numeroși scriitori de seamă ai unei epoci mai vechi sau ai momentului literar contimporan, Negruzzi, Filimon și Ion Ghica, Brătescu-Voinești și Sadoveanu, Anghel și Arghezi, au alimentat o parte a operei lor din vîna tradițională a humorului și ironiei. Dar printre aceștia și, deasupra tuturor, Creangă și Caragiale alcătuiesc un contrast oarecum tipic, în lumina căruia poate fi interpretată întreaga dezvoltare ulterioară a sectorului comic. Creangă rîde dinlăuntrul societății sale, ca un element profund înrădăcinat al ei. Rîsul său nu este critic. El este mai întîi un rîs organic, temperamental, prima formă a veseliei omenești. Lucrurile de care el se înveselește nu sînt apoi neajunsuri sau diformități sociale, ci defecte general omenești. Caragiale rîde însă din marginea societății, pe care

nu o mai poate urma în toate formele ei de viață, cu un ochi critic pentru toate scăderile ei. Între Creangă și Caragiale se întinde astfel un drum ca între două momente ale conștiinței umane. Căci au rîs oamenii totdeauna, dar cu un accent special în acele timpuri de individualism mai înaintat, cînd rîsul devenea o formă a protestului. În epoci mai bine încadrate, mai solid constituite, oamenii nu ignorau rîsul, dar acesta se îndrepta mai mult asupra unora din felurile lor generale de-a fi, decît asupra neajunsurilor societății. Poeții comici încarnează și la acest nivel al culturii primele conștiințe individualiste, dar rîsul lor lasă neatinse aspectele coexistenței omenești, riguros păzită de tradiții puternice, de norme implacabile. Cînd societatea se apără în felul acesta de acidul criticii, viciile obștești ale omului apar mai viu în lumină. Comicul de caracter, învăluit de prestigiul clasicismului și impus de el în primul rînd al prețuirii noastre, este rodul unor astfel de timpuri. Fără ca puțina lui cultură să-l fi pus în vreo legătură oarecare cu poetica altui clasicism decît acel al poporului, în basmele și snoavele lui, Creangă realizează formula comicului de caracter, în toate paginile sale, unde nu așezările sociale descătușează imensa lui veselie, ci lăcomia, nerozia, șiretenia omului de totdeauna. Față de Creangă, Caragiale reprezintă al doilea moment în dezvoltarea omului care rîde, acel al ființei dezintegrate, critice, îndreptînd o privire lucidă și neîndură-

toare asupra multelor scăderi ale vremii și societății lui. Cine rîde apoi de oameni în general, o poate face cu oarecare simpatie pentru ceea ce, aparținînd condiției umane, aderă și cu persoana celui ce se înveselește. Nu știu dacă așa apare humorul în lume. În tot cazul, comicul de caracter ajunge rareori la violența ironiei sociale. Unda de simpatie a humorului i se asociază în chip mai natural. Contrastul dintre Creangă și Caragiale este și în această privință tipic. El este unul din cadrele în care se mișcă producția humoriștilor și ironiștilor de mai tîrziu. Succesiunea lui Creangă va fi mai puțin împărtășită. Autorii comici ai epocii vor urma mai degrabă drumurile lui Caragiale și, prin dialog și observație, prin luciditățile ironiei, prin eliminarea lirismului din formula realistică înaintașă, vor aduce contribuția lor la progresele realismului.

Printre scriitorii care, în dezvoltarea mai nouă a prozei românești, alcătuiesc grupul ironiștilor și humoriștilor, Calistrat Hogaș este fără îndoială una din personalitățile cele mai viguroase. Cu toate acestea, dacă atitudinea sa de poet comic este inedită și intens subliniată, procedeele sale artistice sînt mai vechi ; ele aparțin unui alt moment decît acela în care scrisul său a cucerit notorietatea literară. Mare iubitor de drumuri îndelungi, prin natura cea mai sălbatică, Hogaș aduce în peregrinările lui sufletul unui civilizat. Hogaș nu aparține naturii. El o descoperă, dar nu cu

jalea sau cu melancolia unei conștiințe care s-ar simți separată pentru totdeauna de bunurile naturii, ci cu bucuria cordială a unei regăsiri. Oaspete al mînăstirilor și al schiturilor pierdute în pustietăți, tovarăș al călugărilor, el este un adversar al monahismului, în care nu odată veștejește vinovata sau fățarnica îndepărtare de natură. Dacă totuși humorul lui atrage pînă la urmă, în cercul simpatiei sale, și ființa închinătorului din schimnicii, el o face pentru motivul că sub înșelătoarea lui aparență află pe omul naturii, înzestrat cu instincte puternice, din categoria acelora pe care, în alte împrejurări, i-a caracterizat drept *„oameni turnați dintr-o bucată pe calupuri gigantice“* (*Cuconul Ioniță Hrisanti*, postum, 1938, p. 46). Un astfel de om i s-a părut lui Hogaș a fi el însuși, ori de cîte ori s-a evocat printre tovarășii cu care îl unea o comună poftă de a petrece, cu apetituri imense, cu rîsete zguduitoare. Această veselie organică, temperamentală, nu este totuși deopotrivă cu a lui Creangă. În distanța care îi separă s-a introdus cultura, pe care el o folosește ca elementul unui contrast humoristic, rezolvat de-a pururi în sensul firii biruitoare. Hogaș este un Creangă trecut prin cultură. Întreaga tehnică artistică a lui Calistrat Hogaș se desface din unghiul acestei atitudini.

Călătorul Hogaș este un clasicist, un academizant. Ne-o spune el însuși. După ce, înaintînd spre Sihla, scriitorul se compară cu Aeneas pătrunzînd în Infern el adaugă : *„Cu cîtă părere de rău, însă, nu mă trezii eu din această fantazie clasică“* (*Pe drumuri de munte*, 1914, p. 20). Iar cînd, după un mers obositor, în tovărășia dascălului Alecu, la care laudă *„păgînismul lui fără ascunzișuri“*, călătorii se așază să ospăteze, scriitorul notează : *„Ne așezarăm, deci, în mod antic, pe iarba moale și înflorită și începurăm strălucitul nostru ospăț“*. Reminiscența clasică se instalează și în relatarea frugalei colațiuni care urmează : *„Dascălul Alecu era mai mîndru decît un rege și mă așteptam să-mi spună, că Lucullus*[1] *era un calic și Labdacus un bucătar prost...“* Dar adaugă scriitorul, trăgînd din știința sa clasică o satisfacție de amor propriu pe care avem dreptul s-o declarăm prefăcută, de vreme ce ea nu-l duce la un rezultat decît la hulpava devorare a pîinii și cepei împărțite cu dascălul Alecu: *„se vede că în Arghir ori Tilu-Buhoglindă, care, precum spune el însuși, formase toată educația lui literară, nu se zicea nimic despre aceste vestite fețe ale antichității. Oricum însă, pînea pînă la cea din urmă fărîmătură și ceapa pînă la cea din urmă foaie verde fură desființate : ospătasem“* (*op. cit.*, p. 32). Nenumărate sînt reminiscențele clasice în proza lui Hogaș : desagii goliți de hrana conținută mai

---

[1] **Licinius Lucullus** (106—57 î.e.n.) — om politic roman, a cărui biografie o descrie Plutarh, vorbind despre plăcerea acestuia împinsă pînă la vanitate de a oferi ospățuri somptuoase (n. ed.).

înainte, devin „*ușori ca și sacul lui Esop*". Înconjurat de tinerele femei și fete de pe valea Ozanei, scriitorul își face impresia unui „*Apollone înconjurat de un cerc de grații*". Tovarășului de drum i se adresează cu apelația : „*Junele și grațiosul meu faun !*" Iar cînd pe același tovarăș îl contemplă dormind zgribulit în tîrla părăsită de pe Seștina : „*Cine ar crede*, se întreabă scriitorul clasicizant, *că sub porcoiul acesta de poclăzi vărgate își doarme somnul său de veci vlăstarul cel mai gingaș din vița blondului Apollone ? Tot așa îmi închipui că trebuie să se fi întîmplat și cu divinul tău strămoș, sub ploile Arcadiei, cînd se tocmise văcar la regele Admet*" (*op. cit.*, p. 123). Reminiscența clasică, folosită cu humor, nu mai era un procedeu nou în 1883, cînd Hogaș începe să publice seria *Amintirilor* sale în revista *Asachi* din Piatra-Neamț.[1] O folosise Al. Odobescu în *Pseudokinegheticos* cu un deceniu mai înainte, adică într-o vreme de cînd datează și debuturile versificate ale autorului nostru.

Toate celelalte mijloace literare ale lui Hogaș fac parte din recuzita aceluiași clasicism academizant. Întocmai ca C. Negruzzi altădată, el folosește epitetul general, vorbind de pildă despre „munții înalți", despre „văile tăinuite și adînci", despre „fînețele dese, înalte și înflorite", despre „aerul

---

[1] Asupra cronologiei operelor lui Hogaș, vd. articolul d-lui Vladimir Streinu, în *Revista Fundațiilor* din 1 martie 1941.

îmbălsămat", ca și despre „dulcea melancolie". Alegoria i se asociază. Cînd vîntul suflă cu furie pe sălbatica Sihlă, autorul face să funcționeze vechile canoane ale clasicismului, cunoscute tuturor scriitorilor înaintași : „*S-ar zice că Iuliu se schimbă aici în fratele mai tînăr al lui Decembrie : aceiași ochi, aceeași privire aspră, același glas, aceleași sprîncene încruntate ! Numai cărunteța îi lipsește spre a se îndeplini asemănarea*" (*op. cit.*, p. 22). Notația este vrednică de un Negruzzi, de un Alecsandri, numai că la acesta epitetul general și alegoria alternează — după cum am văzut — cu imagini individualizatoare, cu profuziunea colorii picturale, tot atîtea mijloace pe care viitorul urma să le reia. În stilul lui Hogaș nu aflăm însă nici una din particularitățile scrisului modern. Procedeele sale sînt împrumutate în întregime poeticei clasice. Cînd nu este epitetul general sau alegoria, întîmpinăm hiperbola sau comparația hiperbolică, procedee cărora Hogaș le dă o întinsă întrebuințare. Mătura femeii care îl întîmpină la Agapia este „*colosalul măturoi*". În același loc, o bătrînă călugăriță are o „*raghilă de dinți galbeni, rari și ruginiți, prin ale căror strungi ar fi putut intra și ieși, în goană, o turmă de berbeci*" (p. 44). Mantaua cu care călătorește i se pare imensă : „*cu ea aș fi putut acoperi întregul nostru emisfer*" (p. 175). În nuvela *Floricica*, d-l Georges devoră mămăliguța cu brînză și o face să dispară în pîntecele său, „*întocmai cum o colină de deal ar dis-*

părea în crăpătura adîncă a unui cutremur de pămînt“ (p. 195). Iar propria foame a autorului devine *„furia flămîndă a dinților mei*“ (p. 243) etc. Humorul lui Hogaș se constituie într-o largă măsură din manevrarea unor astfel de mijloace. Stilistul clasic cunoaște apoi comparația homerică, dezvoltată: hribii pe care îi mănîncă în tovărășia părintelui Ghermănuță sînt risipiți pe imensul prosop, întins pentru ospătare, încît ei îi fac scriitorului impresia *„unei turme de oi obosite, în popas de odihnă, pe drumul gălbui și plin de colb; și, după cum lîna oilor se acață, în treacăt, de curnuții și scaii pîrloagelor, tot așa se acățaseră cărbunii stînși ai focului de spetele hribilor mei* (pp. 258—259). Se înțelege că mișcîndu-se pe terenul poeticei clasice, Hogaș nu va individualiza peisagiul. Problema aceasta va fi aceea a unor scriitori aparținînd altor curente și formați sub alte influențe. Am văzut că individualizarea peisagiului este de fapt problema realismului artistic. În ce-l privește pe Hogaș, el se limitează, deopotrivă cu scriitorii primului realism, un Negruzzi, un Filimon, la ceea ce am numit peisagiul general, descriind, de pildă, un adînc de pădure, o culme muntoasă, răsăritul lunii, sau scăpătatul soarelui, ca în această bucată, caracteristică pentru întreaga lui manieră: *„Soarele cumpănise acum după dealuri și nu mai poleia, cu cele din urmă raze ale sale, decît piscurile munților din răsăritul ce se întindea la spatele nostru. Pe nesimțite, însă, își stînse și apusul lumina sa și liniștea amurgului cuprinse nemărginitul ocean de munți, ce ne înconjura din toate părțile*“ (p. 103).

Scriitor viguros, inspirat de un humor sănătos și comunicativ, Hogaș nu introduce însă nici un procedeu nou în dezvoltarea stilistică a prozei românești. S-ar putea spune că originalitatea sa a provenit din curajul de a persevera în formele stilistice mai vechi, de a se menține în sfera de mijloace a clasicismului academic, într-o vreme care, prin realism artistic și liric, prin estetism și intelectualism, producea o radicală schimbare a vechei arte de a scrie. Succesul de care s-a bucurat, în cercuri de altfel restrînse, era făcut mai cu seamă din surpriza pe care o produce vetustatea bine întreținută, bătrînețea verde. Emulul lui Negruzzi și Odobescu aducea cu sine o undă din parfumul acelui clasicism care, încetînd să mai stăpînească epoca, putea fi prețuit cu plăcere în această manifestare excepțională a lui.

Hogaș este un autor stăpîn pe o incontestabilă putere verbală. Abundența cuvintelor, plăcerea pe care o produce varietatea lor caleidoscopală, este la Hogaș, ca și la Creangă, unul din resorturile sale stilistice cele mai evidente. Ajungînd la Văratic, el admiră pe drumurile mînăstirii cum se încrucișează *„moda lumească cu uniforma bisericească: rochia cu rasa, comanacul cu pălăria, mîna goală cu mănușa, mătăniile cu evantaliul, umilitul papuc pe talpă cu îndrăznețul călcîi* «Louis Quinze», *ne-*

grul posomorît cu toate culorile din lume, găitanul cu dantelele, smerenia cu îndrăzneala și, în urma tuturor, ipocrizia cu sufletul fără ascunsuri !...“ (p. 15). Altădată, în timpul somnului agitat pe Ilălăuca, i se pare că vede în vis : *„zgripţori cu ghiară colosale, grifoni înaripaţi, bazilisci cu ochii de jăratic, crocodili cu rîtul de porc și cu pumnale în loc de dinţi ; apoi, un furnicar mișuitor de fiinţe mici, cu ochii în trei colţuri, cu boturi lungi, cu trei picioare, cu labe de mîţă, cu nasuri sucite, cu coarne uriașe, cu ghimpi, cu păr, cu pene, cu catalige...“* (p. 70). În astfel de acumulări enumerative simţim lămurit că dictează nu numai necesităţile viziunii, dar și plăcerea de a descătușa șuvoiul viu al cuvintelor. Din același motiv psihologic al încîntării verbale provine și epitetul rar, de provenienţă cultă, în expresii ca „fripturi anahoretice, covrig fosil, ospeţe viteliane, lumină ogivală“ etc., un procedeu prin care Hogaș se înrudește cu scriitorii curentului intelectualist și estet.

Autor savant, drapat în marile atitudini ale clasicismului, ingenios talent verbal, Hogaș se găsește la un pol opus mai tuturor celorlalţi ironiști și humoriști ai epocii de după 1900, în care realismul triumfător cîștigă noi aderenţi. În timp ce Hogaș stilizează, potenţează, idealizează realitatea, ca toţi scriitorii clasici, un I. A. Bassarabescu, un D. D. Pătrășcanu caută să surprindă realitatea în expresiile umile sau triviale, supunînd stilul literar unui proces de regresiune către formele generale ale

limbii, către locul comun, către expresia consacrată. Nu ne vom ocupa mai de-aproape nici de motivele literare, nici de atitudinea acestor doi autori. Bassarabescu își găsește motivele în lumea micii burghezii, o lume făcută din funcţionari, proprietari mărunţi, fete bătrîne, văduve procesive, provinciale nefericite, pensionari, oameni împovăraţi cu cîte o familie grea, o întreagă umanitate măruntă, osificată în cîte o manie, suspinînd sub o povară umilă, nutrind cu timiditate dorul evaziunii. Atitudinea sa este a unui humorist delicat, care nu-și permite să rîdă de eroii lui, decît pentru că în taină le dăruiește iubirea și compătimirea sa. Pătrășcanu se mișcă în lumea politicianistă, atunci cînd nu povestește simple anecdote, fără o semnificaţie mai adîncă. Atitudinea lui este apoi înţepătoare, ironică, lipsită de pedala afectivă a lui Bassarabescu. Ambii aduc noi contribuţii realismului prin notarea vorbirii curente, prin specularea ironică a locului comun.

Comparată cu proza lui Pătrășcanu, aceea a lui Bassarabescu manifestă o valoare artistică superioară. Scriitorul este uneori un descriptiv al naturilor moarte, al interioarelor domestice, într-un moment în care — după cum am văzut — nuvela și chiar romanul realistic rezervau un loc cu totul neînsemnat acestor categorii literare. Spiţa sa se trage, în această privinţă, din „nuvelele fără oameni“ ale lui Al. Macedonski. Oamenii lipsesc și din naturile moarte ale lui Bassarabescu, în

schițe precum *Cît ține liturghia, Acasă, În vacanță, Noi și vechi,* dar existența, deprinderile, destinul oamenilor este refăcut din mărturia mută a lucrurilor. Iată pe acelea ale cucoanei de mahala, din schița *Cît ține liturghia,* cochetă matură, superstițioasă și visătoare, al cărei fel de a fi se impune din sugestia zecilor de lucruri care o înconjoară, din obiectele ei de toaletă, din acele ale menajului ei deteriorat, din cartea de ghicit care pare că o așteaptă și din atîtea alte detalii, descrise fără exuberanța coloristică sau verbală a unui Macedonski sau Arghezi, dar cu nu știu ce atmosferă seducătoare, cu o caldă participare la viața pe care oamenii o imprimă lucrurilor : *„Răcoare ca într-o chilie ; și nici o muscă, abia una mai înnegrește într-un punct olanul văruit al sobei. Afară stă să plouă ; s-a întunecat ; toate în casă tac de frica furtunii. Ce de lucruri pe scrin ! Un neceser cu oglinda spartă ; parcă l-a furat somnul lîngă pernița cu nisip ce-i stă de straje albăstruie, ieșită la soare, cu mătasea destrămată, plină de ace, gata să muște. La rînd, un fier de frizat, un pieptene mare de os îngălbenit ; lîngă el, un mototol de păr castaniu, strîns, înnodat ; apoi un borcan cu alifie vînătă, pe jumătate plin, păstrează pe buze urme de degete. Fel de fel de lucrușoare ; un șoricel de piatră fără bot, un maimuțoi de fanilie fără un picior ; două baletiste învechite, cu brațele rupte ; o bucățică din* Universul, *o cutie cu pudră și mai multe cărți de cîntece. Peste tot praf și sămînță de cînepă. De sus, din colivie, sticletele plouă mereu la coji“* (*Nuvele,* 1903, apoi *Opere complete,* I., p. 13).

Cînd oamenii apar în scenă, humorul lui Bassarabescu se aplică să noteze vorbirea lor caracteristică, particularitățile lor lingvistice. Dar mai presus de aceste mijloace, așa de răspîndite printre prozatorii români, de cînd Caragiale a stabilit exemplul, comentarul autorului obține efecte sigure prin tipizarea situațiilor, grație traducerii lor printr-una din expresiile consacrate ale limbajului curent. Astfel, Polixenia, fata bătrînă din *Vulturii* (1907) adusă la vibrații discrete și tîrzii de tînărul telegrafist Ovanez, începe să ia lecții de pian *„cu una Madam Silberstein și făcea progrese uimitoare“*. Fratele mult iubit și strașnic ocrotit al Polixeniei este mutat într-un post îndepărtat, tocmai la Huși : *„Ar fi mers cu el, dar tocmai atunci stau mai rău ca oricînd cu banii“*, explică autorul. În nuvela *Pe drezină,* cucoana Sultana nu bănuiește trădarea pe care o pune la cale soțul ei, șeful de stație Popovici. Disprețul îi ascundea realitatea : *„Atît de jos își socotea bărbatul pe lîngă ea, și ca origine și ca poziție, și ca creștere și ca tot în fine“*, comentează scriitorul, reproducînd cuvintele eroinei. Funcționarul Perseanu, unul din cei șase slujbași de la biroul mandatelor, era un om de mare omenie : *„Blajin și politicos la culme, Perseanu era bine cu toți“*. În nuvela *Un plagiat,* compusă în forma unei scrisori în care c

prietenă comunică vestea logodnei ei, semnatara anunță în același timp că fratele Virgil *„a terminat pictura la Paris anul ăsta și s-a întors definitiv în țară“*. Familia urma să se ducă la Sinaia, dar a preferat Slănicul, căci Virgil *„are de luat niște poziții, pentru un peisaj la care lucrează“*. Prefectul Mișu Georgian, din nuvela *La vreme* își compromitea situația în capitala lui de județ: *„Opoziția locală începuse să murmure“* etc. Prin astfel de expresii, împrumutate limbajului curent, Bassarabescu își situează oamenii în atmosfera lor și îi reduce la o măsură măruntă, de care humorul scriitorului poate să se înveselească și să se înduioșeze în aceeași vreme.

Mijloacele lui Bassarabescu sînt deci mai mult verbale. Scriitorul aparține unei perioade anterioare abundenței imagistice de azi. Din cînd în cînd totuși o imagine, o comparație înveselitoare, aduce ca o lumină în text. Astfel, în interiorul domestic al unui ofițer, un tablou grupînd pe toți camarazii, în poze înconjurate de cîte un chenar oval, spînzură pe perete : *„S-au strîns ca muștele în jurul colonelului“* (*Opere*, I, p. 38). Funcționarul Perseanu scrie cu greutate în registrul său : *„Mîna dreaptă, grasă și mare, turtită pe registru, se mișca pe hîrtia liniată, greoi, ca o broască amorțită“* (I, p. 266). Conu Costache își supraveghează odrasla din pridvorul casei. Cînd copilul se întrece cu nebuniile, bătrînul *„se sprijinea de gardul pridvorului, ca un orator la tribună, și striga la el*

de acolo spre maidan“ (II, p. 6). Masinca, sora telegrafistului Domițian, are un nas vulturesc : *„văzută în profil, părea că îndreaptă cu triumf spre ceruri o imensă cheie de sol greșită“* (II, p. 224). Cînd Mișu Georgian primește, din mîinile bunei și iubitoarei lui soții, scrisoarea conținînd dovada necredinței lui, el o citește cu nepăsare, apoi *„rupse hîrtia în bucățele și o azvîrli pe pămîntul negru dintr-un ghiveci, care se albi ca de o lumină“* (I, p. 336). Imaginile lui Bassarabescu sînt prețioase tocmai prin relativa lor raritate. Nesolicitînd fantazia cititorului tot timpul, el o pune mai viu în mișcare atunci cînd se întîmplă să i se adreseze.

Mijloacele literare ale lui D. D. Pătrășcanu sînt puțin numeroase. Scriitorul compune o mare parte din nuvelele sale dintr-un schimb de replici, în care vorbirea personagiilor este redată cu exactitate, uneori cu relevarea caracterului vag incoherent al exprimării oamenilor necultivați : *„Doamnă,* se adresează deputatul, femeii venită să-i ceară favoarea unei intervenții, *acestea sînt amănunte care, nu mă-ndoiesc, au mare importanță în viața d-voastră, dar nu văd ce amestec pot avea eu“*. La care femeia răspunde : *„Veți vedea îndată... Copilul acesta, al ofițerului... că e al lui... v-asigur... el zice că-i al altuia... tot un ofițer... și la minister nu-mi dă voie... măcar că-i al lui. Am fost la maiorul Carabăț... foarte gentil... am fost la căpitanul Ciocîrlan... foarte gentil... și acum...“ (Ce cere publicul de la un deputat*, în *Schițe și amintiri*, 1909,

ed. a II-a, p. 71). Modelul unor astfel de notații, ca și dizolvarea povestirii în dialog, a fost stabilit de Caragiale. Tot de-acolo provine și stilizarea ironică, făcută dintr-un fel de a vorbi care urmează a fi interpretat într-un sens contrariu lucrurilor pe care le exprimă sau din expresia voit solemnă sau prefăcut pedantă a unor realități triviale sau neînsemnate. Cînd deputatul își amintește că a doua zi după alegere grupuri numeroase de oameni se adunau în curtea caselor lui, el înțelege că *„chiar de atunci am început să urc un calvar, la capătul căruia n-am ajuns încă, și din nefericire nu voi ajunge decît atunci cînd...* horribile dictu... *adversarii mei naturali vor fi chemați de încrederea poporului, să pună mîna pe frînele conducătoare de la carul statului..."* (*ibid.*, pp. 58—59). De fapt, întîmplările comice care au urmat n-au fost propriu-zis un „calvar", exclamația *„horribile dictu"* este scoasă cu prefăcută oroare și vechile locuri comune ale retoricei politice : „adversarii naturali, încrederea poporului, frînele statului" sînt pronunțate cu o simulată gravitate, sub care trebuie să citim disprețul sau lipsa unei reale îngrijorări. În același fel numește autorul, cu voită pedanterie, purtarea lui în triumf pe umerii alegătorilor fanatizați, *„un gen de locomoțiune pe care nu-l mai practicasem niciodată"*, un *„sport al biruinței"*, după cum vestmintele albe ieșite la iveală în timpul acestui exercițiu, devin *„lenjerie subalternă"*. Procedeele acestea ne sînt cunoscute mai demult

și ele sînt generale în momentul în care Pătrășcanu le folosește. Poate că singura contribuție mai personală, dar cu totul minoră, a lui Pătrășcanu trebuie căutată în direcția comicului bufon. Pățania cetățeanului Vartolomei care, în agitația pe care i-o provoacă încercarea zadarnică de a compune un discurs politic, este cît pe-aci să-și dea foc casei și trece un moment drept nebun (*Decorația lui Vartolomei*); insomnia profesorului Caranfil care căutînd, în timpul unei nopți întregi, numele învingătorului lui Napoleon, al lui Wellington, face demersurile cele mai extravagante pentru a-l găsi, pînă cînd micul *Larousse* i-l readuce în minte și-i dăruiește odihna (*Învingătorul lui Napoleon*); tovărășia de-o noapte, în timpul unei călătorii cu trenul, cu niște ofițeri cari sforăie etc., sînt motivele unei veselii ușoare, fără semnificație. În ordinea traducerii lor în expresie, reapar pe-alocuri cunoscutele mijloace ale timpului : sforăiturile tovarășului de drum sînt *„niște triluri subțiri, în surdină, niște inflecțiuni fine, perlate, executate în* ton minor, *ceva subtil și melancolic..."* (*Simfonia wagneriană, op. cit.*, p. 145). Neologismul humoristic al esteților, al lui D. Anghel de pildă, apare și la acest discipol al lui Caragiale, folosind în alte împrejurări tocmai tehnica realismului.

Lipsite de seducție stilistică, schițele lui Al. Cazaban, grupate în mai multe volume, începînd din 1903, în cele mai bune momente ale lor au meritul unei observații care, interzicîndu-și orice iluzie,

surprinde în oameni, mai cu seamă în țărănime, defectele care pot apărea unui mizantrop, avariția, superstiția, șiretenia. În *Oameni cumsecade*, 1911, un titlu care trebuie înțeles prin antifrază, apare o întreagă galerie de chipuri triste și respingătoare, pe care le mișcă dinlăuntru cînd instinctul obscur, cînd viclenia căreia adesea cad victimă ele însele. Plecînd, altădată, să vîneze rațe sălbatice în Bărăgan, autorul cere oamenilor adunați în cîrciumă informații asupra bălților locului și pare a se hotărî pentru stufărișurile Revigei, cînd un băutor, un om mic și gros, se amestecă în vorbă, recomandîndu-i mai bine să vîneze pe Sărățuica, unde l-ar putea conduce cu barca lui :

„ — *Reviga e o scursoare acolo* (îi spune omul)... *Nu găsești nimic... Da ! Sărățuica e baltă... nu glumă... Întrebați oamenii... Nu-i așa, mă ?*

Oamenii încuviințară :

— Da e mare... mare de tot !

Căruțașul intră cu biciul în mînă. Țintindu-l cu privirea pe bondoc, îl întrebă :

— Cum, mă, e mai mare Sărățuica decît Reviga ?... Reviga e scursoare ?

— Nu... nu!... Cum să fie scursoare? Se poate!... Da știi, dumnealui spunea că-i mai lată Sărățuica, răspunse liniștit bondocu fără să se uite la mine.

Mă amestecai iarăși :

— Cum rămîne atunci ?... Care-i mai lată : Reviga sau Sărățuica ?

Din ce în ce mai senin, bondocu mă încurcă mai rău :

— Apoi îs late amîndouă...

— Parcă adinioare spuneai că-i mai lată Sărățuica ?

— Da, da, e mai lată...“ etc. (*Povestiri vînătorești*, p. 170).

Reaua-credință rezultă astfel aproape numai din datele dialogului. Cazaban se oprește de altfel în mod mai general de la comentarul ironic și tocmai împrejurarea aceasta conferă multora dintre schițele lui caracterul unor bucăți de viață smulse dintr-un întreg mai mare și pe care artistul n-a dorit să le rotunjească și să le încadreze. Rarele lui imagini sînt apoi lipsite de orice strălucire și chiar de orice putere evocatoare. Și ca temperament, și ca artă literară, scriitorul se găsește la antipodul realismului liric și artistic cu care îl întrunește comunitatea epocii și aceea a temelor. Puținele descrieri de natură, pe care le găsim amestecate în povestirile vînătorului din bălți și din păduri, pălesc în comparație cu acele ale sămănătoriștilor, emulii lui. Niciodată ceva mai mult peste relatarea faptului nud, topit în dialog sau în notațiile rapide, scuturate de orice podoabă, ale unui om căruia nu-i place să vorbească abundent și ale unui spirit în revoltă față de tendința de a poetiza a contimporanilor. Atitudinea ironică devine astfel un factor de disoluție a realismului liric. Împrejurarea merită a fi semnalată. Într-o altă parte

a operei sale, în care încearcă satira politică, scriitorul procedează prin trăsături îngroșate, alunecînd spre pamflet.

Poate cel mai înzestrat temperament de ironist în generația ajunsă astăzi la expresia ei definitivă este acela a lui Gh. Brăescu, ale cărui prime nuvele și schițe datează din 1918. Întinsa lui operă nu este însă totdeauna egală cu sine. Lîngă pagini de o semnificație mai largă, întîmpinăm improvizația ușoară, degenerînd în trivialitate. În momentele lui cele mai bune, în acele consacrate vieții militare, poate nu cu totul străine de modelul francez al unui Courteline în *Scènes de la vie militaire* și în acele consacrate țărănimii, pe care o consideră cu o lipsă de iluzii deopotrivă cu a lui Cazaban, dar cu o bună dispoziție comunicativă, care îl separă de acest autor, Brăescu folosește tot scena dialogată, ca mai toți ironiștii și humoriștii epocii. „Obiectivitatea“ în evocarea oamenilor și a situațiilor, prin eliminarea comentarului ironic, din care s-a făcut principala caracteristică a artei lui Brăescu, nu este, după cele arătate mai sus, o trăsătură pe care el n-ar împărți-o cu nici unul din autorii vremii. Arta lui Brăescu face parte din epoca consolidării, nu a pregătirii noului realism. Contimporan al lui Rebreanu, dar scriind după primele schițe țărănești ale acestuia, despre care vom vorbi în curînd, scriind după Cazaban, nu se poate spune că Brăescu se găsește la începutul unui drum. Nu s-ar putea spune nici că ironia lui

Brăescu, rezultînd în întregime numai din faptele narate, ar fi fost un agent de disoluție al vechiului realism țărănesc, deoarece procesul se consumase în momentul în care scriitorul, ajuns tîrziu la cariera literară, începuse să-și noteze impresiile culese dintr-o viață desfășurată în mai multe medii. Meritul netăgăduit al lui Brăescu nu trebuie căutat atît în originalitatea procedeelor, cît în exactitatea notațiilor comice, în efectele care nu ratează niciodată. Fără să se ridice pînă la creația de tipuri, adică la nivelul unui Caragiale, în așa fel încît să putem vorbi despre personagiile lui ca despre oamenii care au trăit sau continuă să trăiască printre noi, practicînd mai degrabă satira discretă a moravurilor sau simplul comic de situații, Brăescu o face însă cu o desăvîrșită siguranță, în dialoguri în care nici o replică nu este falsă, în notarea unor reacții al căror adevăr, chiar cînd este neașteptat, ne convinge numaidecît.

În *Amintirile* sale (1937) Brăescu anexează și un sector nou al moravurilor, raporturile dintre stăpîni și slugi într-o anumită lume moldovenească spre sfîrșitul veacului trecut, amestec de patriarhalism și abuzivitate medievală, în care sluga stîngace, răpită mediului rural, suportă cu zel și resemnare destinul pe care i-l impune arbitrarul stăpînului închis în conștiința lui exclusivistă. Scena educației Rolei, ființă greoaie supusă la multe munci, pe care ea nu le îndeplinea niciodată spre mulțumirea stăpînilor ; aceea a bătăilor aplicate dădacii

de către zbirul polițienesc, chemat pentru treaba acestei execuții, pînă cînd, excedată, stăpîna casei, întrerupe: *Destul, mersi... nu mai da mata*"; aceea a furiei agresive în care intră stăpîna, cînd i se prezintă, spre a se angaja, o servitoare purtînd pălăria și umbrelușa care nu i se cuveneau categoriei ei etc., toate acestea fac parte dintr-o sferă de motive, pe care nimeni înaintea lui Brăescu n-o tratase. Dar Brăescu nu este un autor înclinat a scoate de aci o filozofie socială. În sufletul lui de om trecut prin multele experiențe ale vieții, în care a avut să se convingă mai întîi de propriile lui slăbiciuni, păcatele străine sînt privite cu indulgență, cu un sceptisim amuzat, care ne cîștigă și pe noi. În afară de ineditul unora din motive, ceea ce aduce cu sine, în ordinea mijloacelor literare *Amintirile*, operă mai nouă, adaptată poeticei timpului, este, dincolo de întrebuințarea abilă a dialogului, evocarea prin imaginea comică, într-o măsură care întrece pe aceea a lui Bassarabescu. Astfel, cînd greoaia Rola este gonită din fața musafirilor, după una din poznele ei, servitoarea pleca „*cutremurînd obrajii, sticlele după dulapuri și cristalele lămpii din bagdadie*" (p. 23). În salonul patriarhal al familiei, printre musafirii obicinuiți, nu lipseau niciodată coana Elencu și coana Mărioara, „*două surori, care îmbătrîneau alături, îngălbenind ca niște gutui care se usucă încetinel, pe dulap*" (p. 27). Copilul lua aminte și la un alt musafir, un domn ale cărui intenții sentimentale

în casa mătușilor nu-i apăreau încă limpede și care „*vorbea într-una, mînca mult și cînd bea vin, nodul gîtului i se ridica și scobora în scobitura gulerului larg, ca o jucărică pe sîrmă*" (p. 55). Servitoarea aducea cafeaua din bucătăria așezată tocmai în fundul curții „*tîrîndu-se ca o insectă schilodită de teamă să n-o verse*" (p. 57). Copilul privea încremenit la somnul bădiei Ionică. Dormind, „*bădia Ionică sufla ca într-o ciorbă fierbinte*" (p. 87). Cînd familia pleca în vacanță, după multele trăsuri încărcate cu cele trebuincioase petrecerii pe timpul verii, „*în urma noastră, într-un cotingar ce huruia asurzitor, venea la distanță respectuoasă, dădaca, cocoțată și ea pe saci cu așternuturi, ca un pompier în foișorul de foc*" (p. 95) etc. Se manifestă în toate acestea preocuparea modernă de a ne face să vedem, înclinația de a constitui imagine, prin care Brăescu se alătură celor mai mulți dintre scriitorii timpului său.

Cu G. Topîrceanu, umorul reia unele din armele panopliei lui Anghel, ca de pildă întrebuințarea înveselitoare a neologismului, un mijloc pe care și poetul în versuri l-a pus adeseori la contribuție. În *Scrisori fără adresă* întîmpinăm mici cronici fanteziste, printre care se strecoară și evocări de natură pline de humor și gingășie: „*Toamna e cel mai galben anotimp al anului. Dar galbenul ei nu e monoton ca verdele din timpuri normale, ci e cald și variat ca-n delirul cromatic al unui prinț indian care s-ar ocupa cu pictura... Și fiecare pom*

și fiecare copac primește Toamna după ritualul lui moștenit din veacuri. Plopii lungi îi trimit întru întîmpinare roiuri mărunte de fluturi, ștejarii îi sună în cale din foi de tinichea ruginită, pe cînd arțarii din cimitire îi depun cu evlavie la picioare stele mari de aur. Rourusca și perii se aprind la față de nerăbdare... Apoi toate se potolesc. Nouri grei de ciment cresc deasupra zărilor ; toamna devine hidraulică și cenușie" (pp. 129—131). Altădată, ca în bucata *Mens sana in corpore sano*, sînt variații pe tema unei obsesii, ca la D. D. Pătrășcanu. Altădată resentimentul scriitorului marchează figuri din viața literară, dar fără violență polemică, în maniera compromiterii prin bagatelizare. Nici pastișa istorică nu-i este străină lui Topîrceanu, ca în bucata *Domnia lui Ciubăr-vodă* unde autorul, îndatorat mai multor formule contimporane ale humorului, se apropie de Al. O. Teodoreanu. În povestirea episoadelor de la Turtucaia și ale captivității la bulgari (*Pirin-Planina*, f. a.), autorul se salvează interior prin aceeași sensibilitate în fața naturii colorată de atitudinea, întîmpinată și la Anghel, de a asocia sublimul cu trivialul : „*Luna se înălța tot mai sus, tremurînd parcă deasupra munților, în pustietatea azurului înalt. Și era atît de strălucitoare, că dacă te uitai fix la ea un minut, îți venea să strănuți*" (p. 106), prin unele jocuri lingvistice, cum ar fi de pildă trecerea în formă comparativă a unui adjectiv care nu admite comparația : „*...peștele de Macedonia e cel mai vertebrat animal din lume*" (p. 104) [1], sau prin anacronismul și anatopismul voit, ca atunci cînd după mai multe referințe la biografia lui Euripid, conchide : „*...Euripide a rămas și în conștiința veacurilor viitoare numai ca poet tragic, deși se poate spune despre el că a fost, fără să știe, primul humorist englez — apărut pe pămîntul Helladei, în antichitate*" (p. 146).

Al. O. Teodoreanu cultivă ritmurile domoale ale povestirii. Opera sa cea mai de seamă, *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, 1927, aduce narațiuni dintr-o lume încă medievală, în care lungile petreceri ale îmbelșugării, arbitrarul și „panașul" născocesc farse enorme. Mijloacele stilistice ale acestui humor, într-o anumită legătură de filiație cu acela al unui Anatole France din *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* [2], este făcut din adoptarea unei vorbiri arhaice care, cu multele ei grave asociații cronicărești și patriarhale, înveselesc atunci cînd sînt puse să exprime ușurătatea : „*Toate bune, gîndea Iancu* (personagiu care avea motive să se îndoiască de cinstea femeii lui), *dar eu bani de dat nu prea am. De unde atîtea mătăsuri, pălării, sulimanuri și alte*

[1] Procedeul e reluat în *Scrisori fără adresă*, unde ni se spune că o capră „*...era mai mamiferă decît oricare alt animal domestic*" (p. 110).

[2] *Birtul la Regina Pédauque* (fr.) — roman de Anatole France, apărut în 1893, încărcat de același umanism livresc, încărcat de blîndă ironie, care străbate din mai toate creațiile scriitorului francez (n. ed.).

asemine? Și rugatu-s-au Iancu de preosfintul episcop Sofronie s-o spovedească pre ea și să-i spuie: de-l înșală să știe și el. Ce i-o fi spus episcopul Iancului nu v-oi putea spune... dar după acea spovedanie și-o cumpărat Aglăița casă-n Beilic și rădvan cu patru suri și vezeteu în fireturi, că tot tîrgu' urla. Și cînd o auzit Iancu așa batjocură s-o făcut a nimic nu ști și s-o trîntit la pat, scoțînd vorbă că trage de moarte" etc. (p. 12). În altă parte, vorbirea personagiilor se desfășoară cu un fast stilistic, în care humorul amestecă amintirile clasicismului și ale pietății, ale culturii profane și sacre, ca în predicele pe care boierul Toader Zipa, mare băutor de vin și cunoscător iscusit și savant al speţelor lui, le ţine fiului său, manifestări ale unei abundente elocinţe din succesiunea umanismului care rîde. Metoda lui Al. O. Teodoreanu este, așadar, aceea a pastișei istorice, puse în serviciul unei veselii robuste, peste care nu trece niciodată umbra și scăderea de temperatură a vreunei melancolii personale.

O singură coardă a instrumentului comic lipsește ironiștilor și humoriștilor mai noi: sarcasmul, satira amarnică. Rîsul lui Heliade și Hasdeu n-a avut urmași. Humorul senin al lui Hogaș, acela duios al lui Bassarabescu, maliția lui Pătrășcanu, mizantropia lui Cazaban, ironia sceptică a lui Brăescu sînt reacţiunile unor naturi lucide, rîzînd în numele bunului-simţ și al măsurii umane,

nu în acela al unor idealuri îndepărtate, a căror lipsă ofensează conștiința și o fac să privească cu durere și dispreţ către această lume a neîmplinirii. Satira unui Voltaire sau Swift nu are nimic corespunzător în operele autorilor amintiți aci. Din implicațiile operei acestora, nu se desface niciodată ceva care ar putea echivala cu modelul unei alte lumi. Această caracteristică a artei comice mai noi a scriitorilor noștri alcătuiește poate limita, dar și farmecul ei mai degrabă senin.

IX PORTRETIȘTI ȘI ESEIȘTI

O. GOGA, I. PETROVICI, E. LOVINESCU, PAUL ZARIFOPOL, NICHIFOR CRAINIC, L. BLAGA, M. RALEA, PERPESSICIUS

Arta portretului moral, apărută o dată cu primii realişti şi continuată în operele scriitorilor savanţi, a făcut loc cu timpul analizelor din nuvelele şi romanele realismului liric şi artistic. Cine urmăreşte însă dezvoltarea literaturii psihologice nu poate să nu se oprească şi în faţa unora din paginile eseiştilor şi criticilor mai noi, în care portretistica morală reînvine, cu folosinţa unor procedee de compoziţie şi a unor valori stilistice în parte inedite. Printre eseiştii momentului [1], Octavian Goga rezervă un loc întins, alături de viguroase ieşiri polemice, portretului moral, în pagini

[1] Pentru istoricul termenilor „eseişti", „eseu", introdus de curînd în nomenclatura literară, este de semnalat că, în 1924, O. Goga anunţa în colecţia „Cartea vremii" un volum intitulat *Eseuri*, rămas nepublicat şi al cărei conţinut este probabil că a intrat mai tîrziu în *Precursorii*, 1930.

care au întemeiat reputația sa de prozator, egală cu aceea a poetului. Aparținînd, prin toată formația lui, unui moment de moderație imagistică, Goga va asocia rar și cu discreție evocarea psihologică cu impresia fizică resimțită totuși viu de scriitorul care nu face abuz imagistic. În portretul paralel consacrat lui St. O. Iosif și Ilarie Chendi, abia dacă ni se vorbește despre *„ochii mari ai lui Iosif și pupilele neastîmpărate ale lui Ilarie“* (*Precursorii*, 1930, p. 137) sau despre *„sfiala ochilor“* poetului, *„care priveau cu atîta timiditate împrejur“*, despre *„strălucirea vie, mefistofelică, a profilului frumos tăiat“* al criticului, despre aparența lui de *„șef de guerilă“*. În portretul vajnicului luptător, părintele Lucaci, personagiul ne este înfățișat *„mîndru ca un senator roman, frumos ca un cardinal de pe vremea Renașterii“*. Caracterul personagiului este refăcut însă mai mult din împrejurările vieții lui, povestite într-un stil vorbit, care ar aminti pe-al lui Vlahuță, dacă atitudinea lui Goga n-ar fi mai degajată, mai înclinată spre humor, respingînd solemnitatea, într-o rostire plină de naturalețe și familiaritate. Cînd un prieten îi povestește odată despre „inventatorul“ Vlaicu, amintirea fostului coleg de școală nu i se prezintă de la început, dar deodată imaginea uitată se impune : *„Stai... stai! Eu îl cunosc pe inventatorul ăsta, pe Vlaicu! — Mi-au inviat în pripă conturele unei fețe cunoscute. Un vechi coleg de școală, cam în urma mea cu vreo doi ani la gimnaziul din Sibiu... Cum să nu-l știu? Vlaicu care construise o turbină, de-a pus în uimire pe profesorul de fizică și a lucrat-o în fabrica lui Rieger... Îl văd ca acum, înalt, subțirel, oacheș, cu ochii negri scrutători. Ne duceam la el acasă, ca la panoramă. În chiliuța lui, unde sta la un croitor, avea un atelier de tîmplărie și fierărie. Pe polițe, ceasornice în toată mărimea, chei, rotițe, clește și pe părete lumină electrică furată din conductul de la stradă. Avea și sonerie făcută de el — era o comedie întreagă“* (*Drumul unui cuceritor*, op. cit., pp. 234—235). Amintirea personagiului revine astfel cu vioiciunea tinerească a momentului în care a fost înregistrată. Scriitorul nu ne povestește nouă, ci își vorbește sieși. El nu construiește o imagine pentru noi, ci se confruntă cu propria lui imagine, prinsă din unda vie a amintirii. Deopotrivă cu cei mai de seamă scriitori români, Goga manifestă darul de a nota graiul viu și este unul din interesele portretelor sale, acela de a ne fi făcut să-l auzim pe Caragiale, imitînd, amestecînd reflecția serioasă cu gluma și anecdota, lăsîndu-se cîștigat de duioșie și scuturîndu-se, cu toată vigoarea naturii sale romantice și ironice, de valul cotropitor al sentimentului. Cînd îl surprinde cu vizita sa la închisoarea din Seghedin, după ce îl îmbrățișează, nenea Iancu se adresează povestitorului : *„Am venit, băiete, am venit să văd cum o duci aici la pension... Nu ți-am spus eu să te astîmperi... Ai?... Și pri-*

vindu-mă pe subt ochelari mă cerceta de sus pînă jos. Ian ridică mîinile să văd urmele lanțurilor... Săracu de tine... Uite, ți-am adus niște merinde și două sticle de șampanie să le bem noi laolaltă aici în Kecskemét, la magyar kiralyi *államfogház, mă rog frumos...“ (op. cit.*, p. 124). În timpul acestor revărsări ale vervei sale se producea în mintea lui Caragiale misterul creației. Goga fixează momentul : *„Deschidea vorba lin, cu bunătate, și-o muia într-o lene orientală, într-o clipă schimba resortul ca să-ți arate o seamă de jonglerii capricioase și deodată se oprea brusc, fața i se crispa, buzele i se strîngeau convulsiv, în fundul ochilor îi juca o lumină stranie... Era clipa cînd din creierul lui Caragiale răsărea un fulger nou... Universul devenea mai bogat cu o minune...“ (op. cit.*, pp. 125—126). Frumoasa extindere patetică a impresiei : „universul devenea mai bogat cu o minune“, face parte din seria unor mijloace întrebuințate de mai multe ori de Goga. Cînd, în *Drumul unui cuceritor*, portretistul și politicul reflectează la atîtea talente populare, deopotrivă cu al lui Vlaicu, pe care stăpînirea maghiară le oprea să iasă la lumină, opresorii vinovați devin *„tîlhari ai evoluției universale“*. Cînd vestea morții lui Caragiale îl ajunge, autorului i se pare că *„s-a deschis o prăpastie, s-a făcut un gol în natură, ca de-o perturbație cosmică“*. În discursurile politice ale lui Goga, nestrînse încă în volum, procedeul poate fi semnalat de mai multe ori.

Vrednice de remarcat sînt portretele lui I. Petrovici. În *Amintiri universitare*, 1920, figurile profesorilor care au format generația sa sînt prinse în trăsături expresive, pe care le susține căldura oratorului. Iată pe Titu Maiorescu vorbind și sugerînd acea impresie muzicală, pe care nici unul din ascultătorii lui n-a notat-o mai bine : *„N-aveai înainte un profesor care explică, ci mai mult un preot care oficiază. Nu era numai mintea care culegea idei, era tot sufletul care, prins în mreje nevăzute, se simțea tot mai aproape de albastrul cerului. Era un fel de călătorie ușoară spre ținuturi transcendente, în scăpărări de facle și cîntece de harpă. Mai ales de pe la a doua jumătate a lecțiunii glasul magistrului devenise atîta de muzical, încît parcă îți venea să-ți clatini capul ca în tactul unei melodii...“* (p. 11). Rectificînd opinia curentă, gîndirea lui Maiorescu se arată a fi fost străbătută de emoția metafizică, pe care artistul muzician părea a o culege din toate sonoritățile lumii : *„Urechea lui fină deslușea în clocotul lumii înconjurătoare sunetele care veneau de aiurea, dintr-o lume nevăzută“*. Alt tip de oratorie aducea în aceeași vreme tînărul profesor N. Iorga, o dată cu obligația în care punea pe auditorii săi să limiteze formula prestigioasă a elocinței solemne și oarecum artificiale a maestrului rămas mult timp indiscutabil : *„...totul era îmbrăcat într-un vestmînt sclipitor de caracterizări lapidare, icoane neașteptate, biciuiri usturătoare. Și de peste tot se desfăcea un suflu*

de primăvară, o senzaţie de proaspăt, un cîntec de viaţă intensă. Simţeam totodată ceva care deranjează domnia maioresciană, ca acea lumină a zorilor de ziuă care turbură, în saloane, candelabrul cel mai strălucitor“ (p. 27). Cît despre amabilul sceptic şi filozof materialist C. Dumitrescu-Iaşi, impresia pe care el o putea face era mai vie în cercul convorbirilor intime, unde fineţea şi mobilitatea lui îţi sugera neapărat sentimentul limitelor proprii : *„Nu te reducea la tăcere cu acel autoritarism pretenţios de care uzează alţii, incomodîndu-te şi răpindu-ţi orice plăcere adevărată. Mijloacele sale erau cu totul altele : o vioiciune, o viteză de a-ţi prinde gîndul, care făcea de prisos să mai continui fraza pînă la capăt, o vervă plină de scînteiere şi de haz, o dialectică abilă, un talent de-a aprecia oamenii şi lucrurile cu absolută lipsă de pedantism şi de pornire, în sfîrşit o aşa de copioasă povestire, încît nu-ţi rămînea în faţa ei decît să retragi sfios în desagă merindele sărăciei tale...“* (p. 35)[1] Goga punea la baza portretelor sale sentimentul prezenţei vii a oamenilor. Petrovici îi caracterizează mai cu seamă prin sentimentele şi reflecţiile pe care aceşti oameni le trezeau în el, dar şi prin comparaţia sau

[1] Pentru caracterizarea oratorilor generaţiei trecute, P. P. Carp, Delavrancea, Take Ionescu, Al. Marghiloman, V. Bogrea, cu observaţii incisive, vd. şi celălalt volum de portrete al lui I. Petrovici, *Figuri dispărute*, 1937.

metafora care conchide evocator, un procedeu de care oratorul şi eseistul au uzat adese, în cursul unei opere variate.

Alături de Goga şi de Petrovici, dar reprezentînd o altă atitudine şi alte mijloace, scriitorul care cultivă mai insistent portretul moral, dîndu-i o largă notorietate în epoca noastră, este E. Lovinescu. În cele trei volume ale *Memoriilor*, după ce fusese practicată de atîtea ori în lunga serie a volumelor de *Critice*, portretistica morală se constituie la E. Lovinescu ca un gen cu o structură bine determinată, statică. Modelul acestei producţii este portretul clasic, construit pe o axă unică, o însuşire, pozitivă sau negativă, prezentată cu un relief voit exagerat, pe firul căreia se prind diferite împrejurări din viaţa modelelor, povestite cu vervă anecdotică şi menite să confirme intuiţia centrală a caracterului zugrăvit. După arta portretistică a lui Lovinescu, oamenii ar fi structuri simple, mişcate de un singur resort, fără trăsături întregitoare în dependenţă. Caracterele acestea, reduse în cea mai mare parte la automatismele lor, sînt gata din primul moment, nu evoluează sub ochii noştri, încît împrejurările povestite cu privire la ele nu apar pentru a le extinde sau a le dezvolta, ci pentru a le confirma în tendinţa şi, aş putea zice, în mania lor singulară. S-a pus în legătură metoda portretistică a lui Lovinescu cu aceea critică a lui

Taine [1]. Trăsătura unică, despre care vorbim, ar fi ceva deopotrivă, cu *„la faculté maîtresse"* a criticului francez. Apropierea (confirmată de Lovinescu, *Memorii*, II, p. 21) se poate face, desigur, deși la scriitorul român, portretul primește adeseori retușele ironiei sale și nu o dată trăsătura unică tinde să ia o dezvoltare caricaturală. Ceea ce deosebește portretele morale ale lui Lovinescu de acele ale clasicismului este vioiciunea impresiei fizice pe care scriitorul modern, trăind în epoca imagismului, nu omite niciodată s-o fixeze în fundamentul construcției sale. Oamenii sînt în adevăr văzuți, înregistrați în caracterul aparte al aparenței lor, din care particularitatea morală se desprinde firesc, așa cum căldura se desface din lumină. Iată, de pildă, pe Em. Gîrleanu, *„fostul ofițer cu chip de negustor armean din bazarul Stambulului, cu ochi mari languroși de odaliscă, cu fața smolită, cu musteţile răsucite, subţiate, înfășurat într-o nelipsită și largă vestă de flanelă"* (*Memorii*, I, 1930, p. 189). Intuiția generatoare aproape s-a format. Restul portretului nu multiplică trăsăturile, ci le reia, le variază ușor, adîncindu-le în planul psihologic. Aparența moale a orientalului, cu *„ochii galeși de văduvă obosită"*, este a unui veleitar indolent, făuritor de planuri veșnic nerealizate. Reprezentant al unei anumite boeme scriitoricești, *„Gîrleanu se arăta neîntrecut făcînd și desfăcînd reviste, organizînd șezători și societăţi, scoţînd ziare sau calendare, totul debitat cu un glas cald și molatec, lipsit de convingere, sub proecţia unei priviri visătoare și obosite, totul «pe onoarea mea, dragă, chiar mîine pornim»"* (*op. cit.*, p. 190). Cînd nereușita, la împlinirea scadenţelor, îi era amintită, *„entuziasmul pornea de la început, spumos și inoperant"*. Generalizarea criticului completează în fine pe a portretistului : *„talentul lui era real, dar feminin și minor"*. Aceeași metodă este aplicată și în portretul celorlalți scriitori prezentați în *Memorii*. Iată pe D. Anghel : *„mic, cu extremitățile fine, denotînd o altă rasă și, în orice caz, un alt punct de origine decît cel obișnuit al scriitorului român, rural prin definiție, cu un cap piriform terminat printr-o bărbiță, cu obrazul prematur brăzdat de cute adînci, cu o chelie aproape totală, cu o voce guturală și răgușită, spontan și impulsiv, Anghel aducea cu dînsul o notă de distincție, de rafinament, de cavalerism, de altfel repede deviat în violență și agresivitate ; avea «un punct de onoare», pe care ţinea să și-l apere prin redacții, la nevoie chiar cu revolverul aruncat pe masă"* (*op. cit.*, p. 198). După viziunea fizică a omu-

[1] *Taine, Hippolyte* (1828—1893) — istoric, filozof și critic francez, care a căutat să asigure studiului creației artistice o bază riguroasă prin reliefarea factorilor obiectivi, determinanți. După el, marile spirite creatoare sînt călăuzite de o „facultate dominantă" (*„la faculté maîtresse"*), asupra căreia își exercită înrîurirea condiţiile de mediu, de loc și de timp. N-a greșit văzînd în artă expresia evoluției spirituale a societății (n. ed.).

lui, axa unică a structurei lui morale este găsită : „punctul de onoare". Restul portretului reia această trăsătură și o aplică. Iată portretul lui Iosif : *„Nimic nu poate fixa imagina de bunătate, de blîndețe, de resemnare inspirată de acest om, de altfel, viguros construit, cu ochi bulbucați, dar adormiți sub pleoape roșii, cu păr negru ca pana corbului, căzînd în jos, precum cădea întreaga lui ființă de salcie plîngătoare... Iosif — era însăși expresia vieții vegetative, lipsită de reacțiune în fața oricărei nedreptăți și a oricărei situații, părînd că nu trăiește, ci doarme somnul lung al castelelor fermecate de vrăjitorii basmelor. Funcția poetică învinsese în el vigoarea rasei..." (op. cit.*, p. 204). Pe viziunea centrală a poetului ca o salcie plîngătoare, în care darul poetic dobîndise preponderența asupra celorlalte funcțiuni ale vieții, se grefează restul amănuntelor tabloului, cu amintirea tragicelor lui decepții, pînă la derivarea atît de neașteptată într-un cîntec războinic și pînă la moartea pe care și-a dat-o singur. Tot astfel în Ilarie Chendi ni se prezintă „polemistul", în D. Nanu cu imaginea lui de „candoare speriată" ni se înfățișează „distratul", în Cincinat Pavelescu, scriitorul „cu masca lascivă și spirituală", este văzută natura lui trubadurească și imaginativă, în Caton Theodorian, „egoismul elementar" etc. Totul în perioade echilibrate, într-un stil care nu economisește neologismul, cu o vădită tendință spre conciziune după cum o dovedesc multele construcții debutînd cu propoziția secundară :

„Scop ultim al oricărei literaturi memorialistice, interesul documentar își găsește o limitare în însăși limitarea personalității sociale a scriitorului". Sau : *„Scoasă dintr-o experiență strictă, ea nu poate acoperi decît o arie restrînsă de cunoaștere sau de raporturi..."* Sau : *„Suprapusă strîns pe realitate, memorialistica se configurează, așadar, pe fapte și experiențe fatal reduse..."* Sau : *„Practicată în mărăcinișurile spinoase și focurile încrucișate ale unor emotivități cu antenele întinse tuturor adierilor, e de la sine înțeles că memorialistica"* etc. Sau : *„Reale și fără putință de a fi ocolite, nu-i rămîne memorialistului decît de a recunoaște primejdiile ca inevitabile"* etc. (*Memorii*, I, pp. 7—9). Grație acestui procedeu, legăturile cu funcțiune pur gramaticală, inexpresive, dintre membrele frazei, sînt eliminate și întregul cîștigă în concentrare. În total un stil scriptic, poate acela care prezintă mai izbitor acest caracter alături de stilul lui Arghezi, elaborat de un om care nu se ascultă vorbind, ci compune cu foaia de hîrtie sub ochi, pentru oameni care urmează a-l citi. [1]

Portretul moral nu este constituit totdeauna din imaginea unui om văzut al cărui caracter este refăcut din impresii directe. Există și speța portre-

[1] Vd. și propriile caracterizări stilistice ale autorului, *Memorii* I, p. 158, urm., în care se remarcă *„evitarea pulsației vieții"*, ca o notă a unei trepte mai noi în evoluția sa ; apoi, cu aplicație la metoda și stilul critic, rămase în afară de cercetarea de față, *Memorii*, II, p. 12, urm.

tului moral generalizator, așa cum l-a practicat Teofrast în vechime, La Bruyère în timpul clasicismului francez. În acest din urmă înțeles, într-o revistă a portretisticei morale mai noi, trebuie amintit Paul Zarifopol, scriitor ager și subtil, care zugrăvind „tipul politic", „sentimentalii", „clasicii", „intelectualul", „geniul organizator", „geniile agitate" etc., aduce o contribuție de seamă, într-un domeniu pe care nimeni altcineva nu-l reprezintă în generația sa. Paul Zarifopol este un critic al culturii, dar defectele, contradicțiile de atitudine, formulele pe care prezentul le moștenește fără control de la trecut, sînt observate de obicei înlăuntrul structurii unui anumit tip omenesc, pe care el îl despică, îl urmărește în jocul motivelor lui, îl demască cu persiflajul său. Zarifopol este un om de formulă burgheză și liberală, un intelectual care dorește între oameni raporturi bazate pe sinceritate și luciditate, un promotor al omului „tehnic", adică al insului orientat către creația socială, prin urmare și al artistului și al cercetătorului științific, pe care el îi opune tipurilor arhaice, crescute din instincte și pasiuni obscure. În materie literară, nu se sfiește să preconizeze o literatură „distractivă", împotriva tuturor convențiunilor gustului și în special al convenției clasice.[1] Cunoscător erudit al mai multor literaturi vechi și moderne, Zarifopol va denunța ceea ce i se pare a fi prejudecata clasică, cu o libertate de spirit și, uneori, cu un elan iconoclast, care egalează libertățile criticii sale sociale. Din unghiul acestei atitudini trebuiesc înțelese toate particularitățile stilistice ale scrisului lui Zarifopol. Criticul acerb, mare prieten al lui Caragiale, va manevra arma ironiei, vorbind cu patos simulat și cu prefăcut respect despre lucruri pe care în realitate le disprețuiește. În seria eseurilor și portretelor sale morale, pe care începe a le publica încă din 1915 în *Cronica* lui Tudor Arghezi, cu ale cărui intempestivități ale vocabularului maniera sa prezintă unele înrudiri, Zarifopol va folosi adjectivul tare, cînd indignarea sa nu se stăpînește sau pe acela familiar și insinuant, atunci cînd se ascunde sub masca ironiei. Astfel, el va divulga *„năzbîtiile crude, viclene ori brutale ale creaturii politice"* (*Din registrul ideilor gingașe*, 1926, p. 26) sau *„voluptatea, arogantă și leneșă, de a porunci"* (p. 69). Altădată el va remarca cu aceeași folosință a termenului tare și a asociației neașteptate, într-o anumită literatură a timpului *„stupidități sentimentale și mofturi patetice"* (p. 45). Îndoindu-se de realitatea unor sentimente, cum este prietenia, nu se va sfii să remarce că termenul acesta face parte din *„repertoriul bleg al substantivelor patetice"*, adăugînd că înclinarea de a descoperi virtuți poate să nu fie decît o *„pioasă nerozie"* sau o *„grosolană strîmbătură"*. Dar se va pronunța cu familiaritate admirativă despre invențiile tehnicei, pe care le

[1] Cp. și *Pentru arta literară*, 1934.

va numi *„drăcii profunde și curioase“* (p. 26) sau cu ironie gravă despre *„ciudata ruină“*, care ar fi vechea iubire romantică a trubadurilor, cînd nu va vorbi despre *„lirismele venerice și obstretice“* ale romanelor lui Zola (p. 57). Criticul nu pregetă să întrebuințeze aceeași manieră și în tratarea marilor nume ale literaturii sau ale filozofiei, surprinzînd respectul sau indiferența cu care sînt privite de obicei. Renumiții făuritori ai clasicismului francez, Malherbe [1], Vaugelas [2] și Boileau devin astfel, deodată, cu familiaritate, *„oameni serioși, cuminți și cumsecade“*, dar mai apoi *„vrednici jandarmi literari“* (p. 93). Despre preocuparea lui Kant de a distinge între postulatele rațiunii teoretice și practice ni se spune că este *„o grije care cam bate la ochi“*, o *„naivitate șireată“* (p. 136). Voltaire devine *„patriarhul iritabil și satiric“* (p. 219). Goethe însuși ne este înfățișat ca un *„impecabil* poseur“, ca *„un prelat optimist panteist, pus să blagoslovească regulat universul“* (p. 136).

[1] *Malherbe, François de* (1555—1628) — poet lipsit de fantezie, a suplinit noutatea inspirației printr-o extremă rigoare a formei. În materie de limbă a preconizat purificarea limbajului poetic de termenii străini, susținînd necesitatea valorificării izvoarelor populare și naționale (n. ed.).

[2] *Vaugelas, Claude Favre* (1585—1650) — unul dintre primii legislatori ai regulilor limbii franceze expuse în *Observații asupra limbii franceze de folos celor ce vor să vorbească și să scrie bine*, apărute în 1647 și devenite un cod gramatical clasic (n. ed.).

Apare în toate acestea un stil disociativ, obținînd pretutindeni negativul locului comun, folosind epitetul împotriva asociațiilor prestabilite ale limbii, încercînd să devalorizeze gloriile consacrate, lucrurile sau situațiile, prin transpunerea lor într-o expresie, în care libertățile neîngrădite ale spiritului asociază noțiunile sau numele cele mai respectabile cu adjective compromițătoare sau cel puțin micșorătoare pentru ele. Este metoda unui polemist ideologic, cu afinități în timpul său. S-ar putea spune că stilul lui Zarifopol este echivalentul arghezianismului în portretistica morală și în literatura de idei.

*

Scrisul lui Zarifopol ne duce în centrul literaturii de idei, care în ultimele decenii a făcut atîtea progrese, încît ea singură ar merita o cercetare separată. Dar cum în lucrarea de față ne-am propus a analiza proza românească, în întreita funcțiune a povestirii, analizei și evocării, este firesc să nu reținem din scrisul gînditorilor decît acele laturi care prezintă o legătură mai strînsă cu literatura frumoasă. În acest domeniu limitat, alături de portretistica morală, se cuvine a rezerva un loc eseului evocator, ajuns acum la o formă oarecum închegată, printr-o multiplă contribuție, din care vom desprinde mai întîi pe aceea a lui Nichifor Crainic.

Nichifor Crainic este un polemist ideologic, un scriitor care nu ia condeiul în mînă decît pentru a impune un punct de vedere sau pentru a doborî un adversar. Metoda sa nu este însă retorică și cu toate că, prin atitudini, el amintește uneori pe N. Iorga, arta sa scriitoricească se călăuzește de alte principii. Nimic din debitul învălmășit al lui Iorga, din fulgerarea care evocă chipuri omenești scăldate în lumina astrală a unor vaste semnificații. Nici densitatea de impresii, nici veșnica digresiune a scriitorului oarecum sufocat de abundența naturii sale pasionate. Nichifor Crainic este un scriitor la care pasiunea nu respinge claritatea și ordinea ideilor, grupate în succesiunea strînsă a argumentării, în luminoase și temeinice structuri. Oricine străbate unul din eseurile lui Crainic, trăiește, la sfîrșitul lui, impresia unui lucru bine articulat în toate încheieturile lui, limpede determinat în spațiu, un adevărat organism autonom, din care este greu să clintești vreunul din elementele alcătuitoare. Impresiile sale particulare sînt mai puțin vii, fantazia sa ne provoacă mai puține uimiri, dar simțul său pentru unitate, puterea sa ordonatoare și constructivă este incontestabil superioară.

În latura evocativă, Crainic folosește marile simboluri ale culturii, din care se pricepe a extrage toată solemnitatea patosului lor. Iată procesul dintre păgînism și creștinism, pe care gînditorul și militantul ortodox îl învie odată, împreună cu Max Klinger, pictorul marei pînze de compoziție *Isus în Olimp*: *„Pe muntele pe care l-a cîntat Omer și l-a adorat poporul grec, zeii sînt adunați în jurul lui Joe ca pentru cea din urmă dată cînd se mai văd între ei. Sînt zei, sînt zeițe și e* Jupiter tonans *care încă mai șade pe tronul împărătesc de odinioară. Dar chipurile lor nu mai zîmbesc senine și armonioase, de tinerețe și de frumusețe eternă, cum le plăsmuise simetria limpede a fantaziei mitologice. Sînt parcă fantomele celor cari au fost. Zeus însuși, cel cu fruntea maestoasă din care țîșnise Minerva, înțelepciunea lumii, arată îmbătrînit, gîrbov și slăbănog, tremurînd din încheieturi și abia ținîndu-se în jilț. Mîna care strînsese cîndva fulgerul cade goală și uscățivă pe genunchi ; în cealaltă mînă, sceptrul puterii supreme e abia un toiag în care se razimă neputința bătrîneții. Chiar jilțul, de aur, marmură și ivoriu altădată, arată ca din lemn putrezit de carii vremii și parcă, dacă l-ai atinge, ar scîrțîi și s-ar face praf. O grea mizerie a prăpădit Olimpul, a îmbătrînit pe zei, a desfigurat pe zeițe. În ochii fericiților, cari și-au hohotit rîsul de aur peste veacurile culturii eline, lăcrimează tristețea paraginii și a morții. Ceva s-a petrecut în lume, mai presus de ei, ceva ce nu-l înțeleg, dar îl simt ca pe un semnal al sfîrșitului. Ananghia e stăpîna oamenilor, dar Ananghia nu iartă nici pe zei. Undeva ceasul ei a bătut inexorabil... Și ochii tuturor, triști de moarte, țintesc o apariție străină, pe care n-au mai*

văzut-o, n-o cunosc și care înaintează plutitor, simplu, imaterial, pe creștetul Olimpului : Isus înaintează, și din făptura lui se desface o putere care veștejește întreaga frumusețe a Olimpului. O putere care, dacă înseamnă moartea zeilor, înseamnă totdeodată viața nouă a omenirii. Nedumeriți se uită zeii și într-o clipă se simt schilozi și muribunzi. Iată numai că din grupul corpurilor acelora goale și sluțite de urîțenia sfîrșitului, o femeie se desprinde, una singură și iluminată la față. Ea cade în adorare la picioarele lui Isus. E Psyhe, *zeița sufletului, sufletul însuși al omenirii. Viața, care rotunjea cu viul ei superbele forme olimpice, se retrage din ele, se concentrează toată în* Psyhe, *iar* Psyhe *o azvîrle, convertită la picioarele Mîntuitorului lumii. În clipa aceea, zeii Olimpului asfințesc, goi de sens — ca pieile de care se despoaie șarpele primăvara... Cu ei odată moare, pentru creștinism, sensul ultim al artei grecești* (în *Gîndirea).* Sublimitatea viziunii găsește expresii puternice, cutremurătoare prin înălțimea semnificației morale. Patosul este extras din idee, și cititorul este cucerit, nu prin ochi și prin nervi, ci prin conștiința lui, căreia i se luminează un punct de răscruce a marilor drumuri umane.

Altădată este vorba a se lumina colaborarea geniului cult cu cel popular, convergența de energii care se găsesc de fapt și trebuie să rămînă la temelia întregii noastre literaturi. Simbolul folosit este acela al prieteniei lui Eminescu cu Creangă,

rătăcirile, petrecerile și nesfîrșitele lor convorbiri, în care se elabora destinul literaturii române. Paginile din *Gândirea* ni-l aduce în față : *„Pe dealurile ondulate ale Iașului, umblau razna odinioară, în ceasurile lor de repaus doi prieteni. Unul roșcovan și rotofei, bărbos dar răspopit, argint viu la minte și vorbăreț ca un copil, iar vorba lui plină de drăcovenii pipărate și de înțelepciuni glumețe ; celălalt — obraz palid, frunte boltită ce lumina ca un crîmpei de cer printre norii de păcură ai pletelor, mai mult tăcea, asculta pe flecar și, ascultîndu-l, părea un zimbru ce soarbe din izvor. Arar, cînd deschidea el gura, vorbărețul se oprea. Și-n mintea celui ce n-avea un orizont mai larg ca vatra unde se născuse, vorbele rare ale palidului prieten deschideau cercuri de lumină : cît roata zărilor, cît roata Daciei, cît roata pămîntului, cît roata cerului cu stele. Erau vorbe culese de prin cele străinătăți pe care cel simplu, uimit, nici nu le bănuia, căzute apoi în adînc de suflet, coapte acolo ca într-un cuptor, îndelung, mărite și rotunde ca pîinile dospite... Cîteodată se opreau la vreo cîrciumă de margine, ascultau lăutari bătrîni, beau vin și se ospătau cu pui fripți și mămăligă caldă. Roșvocanul, înflorit de mulțumirea vieții, scotea apoi o poveste, nou meșteșugită, și i-o cetea «lui Mihai». Iar Mihai îi spunea în urmă, tărăgănat, Doina :* «Tot românul plînsu-mi-s-a...» *Ion Creangă cel năzdrăvan plîngea ca un copil. Tot așa precum rîdea. Eminescu își regăsea în ele pe ve-*

chiul lui prieten, sufletul popular, folclorul, haosul spuzit de stele, din care a desprins cea mai frumoasă poezie românească : Luceafărul. *Prietenia lor e prietenia literaturilor românești cu poporul românesc.*" Creangă ascultînd pe Eminescu, comparat cu un „zimbru care soarbe din izvor", folclorul, inspirația poporului, asemănată cu un „haos spuzit de stele" sînt numai cîteva amănunte în aceste pagini, în care alături de imaginea patetică și de evocarea romantică a lui Eminescu, văzut oarecum ca în *Sărmanul Dionis* sau în *Geniu pustiu*, prezența lui Creangă provoacă imaginea realistă și tonul familiar, într-un întreg de un frumos echilibru artistic. Dar marile simboluri ale culturii revin încă o dată în evocarea copilului Parsifal, întrupare a geniului popular, invocat de teoreticianul tradiționalist, ca o necesitate permanentă a literaturii noastre : *„În munții de miazănoapte ai Spaniei gotice stă castelul Montsalvat — burgul Gralului — unde se petrece uriașa dramă liturgică a lui Wagner"*, începe Crainic în stil de povestire, pînă cînd apariția lui Parsifal, pornit să salveze sfîntul Potir, actualizează povestirea și-i dă caracterul unei scene dramatice. *„Parsifal,* «der reine Tor» — (sancta simplicitas, i-ar corespunde, ca sens) — *e întruparea puterii elementare, nedespicată încă de conștiința binelui și răului, informă, neconturată încă de cunoașterea de sine. Apare din negura străveche a pădurii jucîndu-se, adică săgetînd o lebădă sacră.*

— Cum ai putut să faci păcatul acesta ?

— N-am știut.

— Unde ești tu, aici ?

— Nu știu.

— Cine te-a trimis pe drumul acesta ?

— Nu știu.

— Cum te cheamă ?

— Multe nume am avut, dar nu mai știu nici unul.

E copilul naiv al naturii. Omul fără istorie pe care democrația îl ridică din adîncuri. În fața lui stă : deoparte cetatea sfîntului Potir în primejdie, de cealaltă grădinile fermecate ale lui Klingsor — civilizația occidentală. Mulți cavaleri am pierdut, mistuiți de patima strălucitoarelor grădini.

Va ști el să biruie, să mîntuie, să creeze ?

Răspunsul mocnește în vitalitatea lui.

Și-n taina sorții."

Sugestiva scenă se încheie astfel cu notația eliptică a autorului care simbolizează la rîndu-i gîndirea închizîndu-se în cercul tainic al marilor așteptări. Mijloacele lui Crainic sînt însă mai variate. Cînd nu este simbolul sublim, avem disertația de idei, în care precizările gîndirii sînt duse de valul unei comunicativități calde. În importanta mișcare a eseului contimporan, Nichifor Crainic aduce simțul construcțiilor solide, un patos extras din contemplarea marilor simboluri ale culturii, căldura expunerii ideologice. Multe din eseurile scrise în

ultimele două decenii s-au orientat după modelul lui.

Împreună cu numele lui Nichifor Crainic se pronunță acela al lui Lucian Blaga. Rareori a existat însă o deosebire de temperament atît de mare între doi scriitori, ca aceea dintre Crainic și Blaga. Unul este un ideolog militant, ancorat în mari categorii obștești, tradiția, etnosul, biserica, celălalt un cugetător fără ascuțiș practic, ținînd să accentueze nota sa personală. Lucian Blaga este un om de știință, preocupat să distingă, să clasifice, să ordoneze o materie intelectuală de care se apropie cu minuțiile unui analist. De aci mulțimea schemelor, a tabelelor sinoptice și clasificatorii care intercepteză expunerea lui. De aci mulțimea termenilor tehnici creați pentru nevoile demonstrației și acele articulații didactice ale frazei, care afirmă ceva într-o anumită *„ordine de idei"*, într-o *„primă aproximație"*, după care își propune să facă *„un pas înainte"* sau să adîncească *„problema și perspectivele potrivit teoriei"* sale etc. Blaga este însă un om de știință romantică și, pentru a-l înțelege în particularitățile structurii sale, ar trebui să-i căutăm prototipul printre speculativii romantici, un Schelling și discipolii săi, spirite convinse că adevărurile naturii și ale culturii trebuiesc descifrate din simboluri adînci, din ceea ce el numește cu o expresie atît de caracteristică pentru sine, *„chiromanția ascunselor fundaluri"* (*Spațiul mioritic*, 1936, p. 12). *„Știința romantică e adeseori împletită cu anecdota cosmică"*, scria Blaga altădată (*Fețele unui veac*, 1925, p. 24) și această anecdotă cosmică, tălmăcită din simbolismul lucrurilor, prin vălul cărora conștiința omului poate intui realitățile ultime, oprite a se destăinui direct, constituie materia cercetării sale. Acestea fiind pozițiile lui Blaga, arta sa scriitoricească va excela în interpretarea formelor simbolice ale culturii, printr-un efort neegalat de altcineva de a se transpune simpatetic în interiorul lor și de a găsi analogiile grăitoare. Pînă a ajunge, astfel, să interpreteze simbolismul doinei noastre, iată, în *Spațiul mioritic*, pe acel al cîntecelor intonate de locuitorii germani ai munților Alpi : *„...Să ascultăm un cîntec alpin, cu acele gîlgîituri ca de cataracte, cu acele ecouri suprapuse, strigate ca din guri de văgăuni, cu acel duh vînjos, și înalt, și teluric, zgrunțuros ca stînca și pur ca ghețarii. Presimțim și în dosul cîntecelor alpine un orizont spațial propriu lor și numai lor : spațiul înalt și abrupt ca profilul unui fulger, al marelui munte."* După cîntecul alpin, iată pe cel argentinian : *„S-a întrupat, în ritm și-n învăluieli de sunet, și în aceste cîntece de acordeon o melancolie, o melancolie fierbinte a cărnii, stîrnită solar în omul ce așteaptă dezlegarea de o tensiune interioară în mijlocul pampelor sud-americane, fără nădejde, tensiunea fiind așa de mare că nimic n-o poate rezolva"*. Și, după aceste relații stabilite în spiritul romantic al analogiilor, iată și doina românească, în care scriitorul aude *„ploile pînzișe și*

singurătatea stelară a plaiului“ (p. 23), *„ritmică legănare, ce trece de-a lungul poeziei ca un vînt“* (p. 28). După analiza simpatetică a cîntului, iată pe aceea a arhitecturii populare, unde în contrast cu *„frontul înlănțuit, dîrz și compact“* al puternicei organizări colective a satului săsesc, scînteiază albele case românești, despărțite prin *„intervalul verde al ogrăzilor și grădinilor“*, puse *„ca niște silabe neaccentuate între case“* (p. 26). Arhitectura bisericii bizantine interpretează sentimentul nostru religios, prin a ei *„lumină neterestră... invadînd de sus în jos lăcașul... în fîșii de lumină pe care le poți tăia cu spada“* și care sînt *„ca niște drepte cascade“* (p. 89). Semnificația morală a pietății bizantine care a ridicat aceste locașuri de rugăciune se lămurește mai bine dacă o comparăm cu aceea a omului gotic : *„Omul gotic spiritualizîndu-se de jos în sus are în catedralele sale sentimentul unei pierderi în obscuritatea transcendentă ; omul bizantin, așteptînd în bisericile sale revelația de sus în jos, se pierde în viziunea unei lumini întețite“* (p. 90). Originalitatea contribuției scriitoricești a lui Blaga cred că trebuie căutată în expresia acestor analogii și tîlcuri, obținute prin finețea sentimentului intuitiv.

Poate nu există un mijloc mai bun de a sesiza originalitatea lui Blaga decît acela al comparației cu Mihai D. Ralea, după cum încercarea de a prinde nota stilistică a acestuia din urmă găsește un bun sprijin în alăturarea lui de Blaga. Căci pe

cînd arta analogistică a lui Blaga surprinde tîlcul metafizic al formelor culturii și afinitățile acestora cu natura în care ele se înrădăcinează, ca o plantă în peisagiul ei, Mihai D. Ralea, scriitor care și-a plimbat vioaia lui curiozitate prin fața multor aspecte ale naturii și ale culturii, numeroase peisagii și opere ale literaturii și artei, intuiește în toate socialul și psihologicul, cu un fin simț al apropierilor, în care s-ar putea vedea forma laicizată a analogiilor romantice. Pe de altă parte, pe cînd, la Blaga, natura, cultura și semnificația metafizică alcătuiesc o unitate statică, structurală, care ne permite să trecem de la una la alta ca prin sălile unui palat, aceste aspecte sînt la Ralea momentele unui proces, termenii unui raport cauzal. Cînd în *Memorialul* său (1930), Ralea ajunge să povestească rătăcirile sale prin Stambul, îl oprește deodată asemănarea cu unele aspecte românești, ale căror determinări genetice îi apar abia acum cu toată claritatea : *„Peisagiu misterios și feeric, lucrat în bună parte din istoria noastră, Stambulul ne oferă cheia cu care ne înțelegem bine o parte din particularitățile istoriei patriei. Retrăiesc cu intensitate pagini de trecut românesc, în acest haos musulman. Despart cu grijă ceea ce e al nostru din această îngrămădire de seminții și neamuri, și înțeleg concret și direct atîtea lucruri nelămurite din viața noastră zbuciumată. Mă recunosc puțin turc, după cum în atîtea obiceiuri și oameni de*

aici întrezăresc cîte ceva românesc" (pp. 31—32). Cînd poposeşte la Barcelona, este drept că marea catedrală a oraşului este caracterizată, la început, prin tendinţa mistică pe care o exprimă, prin ingenioase asocieri cu aspecte ale naturii, dar în cele din urmă prin notarea răsunetului afectiv al construcţiei, care nu mai lasă nici o îndoială asupra faptului că omul care se exprimă aci, nu este un metafizician în căutarea tîlcurilor transcendente, ci un psiholog şi un amator de stări de suflet : „*Biserica de aici se întinde, se împrăştie în suprafaţă, nu se avîntă către cer, în dimensiune verticală, cu săgeata îmbătată de azur, fără conştiinţă de piedică şi de materie. Dar interiorul, cu acel nedesluşit haos de sumbru, care are în el, în acelaşi timp, umbră şi mister de pădure, rezonanţă în vid de grotă şi umezeală de fîntînă, caracteristic catedralelor gotice, te înfăşură, te spiritualizează şi te nimiceşte, fărămiţîndu-te, presărîndu-te pretutindeni şi nicăieri*" (p. 80). Alteori, sub înfăţişările artei sînt intuite stările psihologice şi sociale care le-au produs, ca în descrierea Escorialului, enorma construcţie „*în acelaşi timp o cazarmă şi o mănăstire*", expresie a ascezei castilane, dar şi a reprezentantului ei, Filip al II-lea, suflet „*întunecat, taciturn, bănuitor, mistic, perfid şi fanatic*", care, în casa menită să-l adăpostească, „*şi-a oferit cea mai perfectă nuditate, din ascetism*". Căci, adaugă Ralea în stilul generalizator al moraliştilor, ascetismul este cîteodată „*o formă a ambiţiei şi a orgoliului nemăsurat*". Escorialul este apoi monumentul indigenţei : „*El reprezintă ideea de opulenţă a unui popor sărac pe un sol de piatră. Căci săracul, cînd gîndeşte bogăţia, o vede tot subt aspectul sărăciei, numai cu mult mai mare. Sub stîncile goale ale Sierrei, masivul de piatră al acestui somnambulic palat, pe care n-a înflorit nici o ornamentaţie, pare un peisagiu lunar*" (p. 107). Călătorind sau citind, cu preocuparea de a surprinde astfel de corelaţii mai ascunse, Ralea înaintează în cunoaşterea oamenilor şi a stărilor şi cititorul care îl urmăreşte se duce deodată cu gîndul la scriitorul care cu o sută de ani mai înainte oferea literaturii noastre prima relaţiune psihologică a unei călătorii, ingeniosul amator de oameni şi locuri Ion Codru-Drăguşanu.

În cronicile fantaziste ale lui Perpessicius se manifestă un temperament stilistic din familia unui Odobescu, Hogaş şi Matei Caragiale. Scrisul clasicizant poposeşte, o dată cu Perpessicius, într-una din noile lui etape, îmbogăţit cu tot ce-i poate aduce farmecul unui spirit învăţat şi urban şi a unei inimi pline de toleranţă şi tandreţe, cultivînd melancoliile memoriei, pasiunea lecturilor nesfîrşite, în umbra bibliotecilor pe care el le cîntă cu delicateţea unui poet idilic. Cînd frumosul chip virginal, întrezărit printre doctele tomuri ale lui

Du Cange [1], Saglio [2] și Daremberg [3], Nisard [4], Nyrop [5] și Meyer-Lübke [6], dispare deodată, el i se adresează cu această invocație, subliniată de humor : *„De ce întîrzii să cobori, Victorie într-aripată, între zidurile tapetate cu tomuri ale sălii acesteia de bibliotecă ? Cu ce inadvertență te-au supărat clasicii, ce rezervă te-a indispus la romantici, de ți-ai uitat cu totul fotoliul numerotat de sub barba stufoasă a magului de la Cîmpina ? Cerneala și-a uscat drojdia neagră pe fundul călimărilor, gînditor s-a lăsat pe spate fotoliul vacant și străină visează fereastra. Cum se înfiora plopul cînd îți odihneai privirea obosită pe creștetu-i și ce smerită se ruga crucea din vîrful clopotniței, cînd o surprindeai în răgazul dintre două lecturi ! O, zilele de la Aranjuez !“* [1] Lirismul autorului poate fi refăcut din mărturiile culegerii *Dictando divers* (I, 1940) unde cu tot resortul împrejurărilor externe sau fortuite care îl pun cu fiecare pagină în mișcare, întregul păstrează caracterul unui jurnal intim, într-atît scriitorul vorbește de fapt totdeauna despre sine însuși, despre reacțiile sensibilității sale discret dezamăgite și caste. Procedeul de artă al lui Perpessicius este digresiunea savantă și retrospectivă ; pentru fiecare însemnare a gîndirii apare cortegiul amintirilor culese din bogatele lui lecturi și dintr-o existență căreia i-a plăcut să se oprească lîngă eroii suferințelor umile și a elanurilor săgetate. În seria eseiștilor noi, Perpessicius aduce gruparea de sentimente și atitudini a omului de carte, interiorizat și sensibil, a învățatului delicat și pur, în care lumea intelectuală își regăsește conștiința ei.

---

[1] *Cange, Charles du* (1610—1688) — erudit istoric francez, celebru pentru studiile asupra Bizanțului și Orientului latin (n. ed.).

[2] *Saglio, Edmond* (1828—1911) — arheolog francez, unul din principalii autori ai *Dicționarului de antichități grecești și romane* (n. ed.).

[3] *Daremberg, Charles Victor* (1817—1872) — medic și cercetător erudit al antichității, colaborator al lui Saglio la *Dicționarul antichităților grecești și romane* (n. ed.).

[4] *Nisard, Charles* (1808—1889) — erudit cercetător literar, în special al creațiilor populare (n. ed.).

[5] *Nyrop, Kristoffer* (1858—1931) — lingvist danez (n. ed.).

[6] *Meyer-Lübke, Wilhelm* (1859—1933) — filozof de origine elvețiană, a dedicat numeroase studii savante limbilor romanice (n. ed.).

[1] *Mesaj disperat (Dictando divers*, 1925—1933 — București, 1940, p. 31) (n. ed.).

X DOI CTITORI AI ROMANULUI NOU

1 LIVIU REBREANU

Apariția lui Liviu Rebreanu în literatură coincide cu un moment de răspîntie. Cînd, în 1912, apare la Orăștie volumul intitulat *Frămîntări*, realismul artistic și liric produsese aproape toate operele sale caracteristice. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești își dăduseră măsura lor. Rolul semănătoriștilor era încheiat. Din schițele și nuvelele pe care ei continuă să le publice în micile reviste ale curentului nu se putea desprinde vreo îndrumare nouă. Numai Mihail Sadoveanu continuă să crească din fundamentele așezate mai dinainte. Grupul esteților și intelectualiștilor produc într-acestea o adevărată criză a artei de a povesti. Cu excepția lui Galaction, ei înlocuiesc pe tot frontul acțiunii lor narațiunea prin evocare. Observația realității este înlocuită prin imaginile fantaziei, icoana lumii se artificializează și stilul scriptic devine precumpănitor. Tehnicile realismului sînt în-

credinţate acum povestitorilor comici cari, prin acidul ironiei, dizolvă lirismul formulei contimporane şi, mai ales atunci cînd se aplică asupra motivelor împrumutate lumii rurale, anunţă formulele triumfătoare în curînd. Atunci apare Rebreanu.

În volumul de la Orăştie, un observator grăbit ar fi putut vedea o continuare a tematicei semănătoriste. Omul elementar, ţăranul, dublat în chip destul de neaşteptat de omul elementar al mediului urban, fiinţa instinctivă a periferiilor şi închisorilor, pe cari le descrie în schiţe ca *Golanii*, *Culcuşul* etc. Chiar această alăturare surprinzătoare indică însă o schimbare de atitudine. Omul elementar nu mai era prezentat în caracterul lui mitic şi eroic, aşa cum lucrul fusese făcut de un Sandu-Aldea, Gîrleanu, Sadoveanu, ci în umila şi precara lui realitate socială, fără sentimentalitate, în scene crude, izolate din cadrul de farmec şi poezie al naturii, dar cu o putere de observaţie incisivă, care anunţa un maestru. Cînd, în schiţa *Proştii*, ţăranii vin la gară, ei orbecăiesc prin întuneric. *„căutînd vreun locşor unde să se adăpostească pînă va sosi trenul. Feciorul, mai îndrăzneţ, se apropie de uşa sălii de aşteptare şi puse încetinel mîna pe clanţă. Era încuiată. Zări în stînga uşii o bancă, o pipăi cu băgare de seamă, parcă s-ar fi gîndit să se aşeze sau nu, stătu o clipă la îndoială şi în sfîrşit se lăsă alături pe lespedea de piatră dinaintea pragului. Bătrînul îşi lăsă sarcina pe bancă şi se cocoloşi şi el lîngă fecior“* (*Frămîntări*, p. 191). Aşezarea ţăranilor pe piatră, alături de banca pe care umilinţa lor o consideră rezervată altor călători mai de soi, este o trăsătură de o mare elocvenţă, pe care nu o putea găsi oricine. Trenul soseşte, în sfîrşit, în gara dezmorţită şi luminată pentru o clipă, dar „proştii“, bruscaţi şi loviţi, nu izbutesc să pătrundă în el. Luînd poverile lor în spinare, ei pornesc *„încet înainte pe o cărare spinoasă, cu capul plecat, cu inima urnită... Din noianul negru de nouri însă, soarele scăldat în sînge îşi înălţa biruitor capul şi împroşca în feţele drumeţilor o beteală de raze purpurii...“* Nimic altceva. Nici expresia lirică a revoltei ; nici analize mai amănunţite. Sobrietatea notaţiei este în toată bucata remarcabilă. În timp ce semănătoriştii ar fi dat copioase descrieri de natură, aci abia citeva indicaţii. În locul cuvintelor „frumoase“, „poetice“, aci şi în celelalte schiţe ale volumului, cuvinte alese dintr-un fond de provincialisme ingrate, cu un oarecare răsunet onomatopeic şi cu vagi senzaţii repulsive în timbrul lor psihic : „a crîmpoţi“, „a molfăi“, „a cîrcăli“, „a mocoşi“, „a hăi“, „a lihăi“, „a rîgîi“, „a se sborşi“ etc., etc. În locul metaforei poetice, avantajoase, forma cea mai simplă a mijloacelor stilistice care constituiesc imagine, comparaţia, aleasă de obicei din domenii menite să arunce asupra lucrurilor reflexe de urîţenie, ridicol sau tristeţe : geamurile unei locuinţe sînt comparate cu *„nişte lespezi muruite cu leşie“* (*Frămîntări*, p. 5). Cuptorul pare *„culcat în colţ ca un bivol“* (p. 6). Biserica cu turnul

ei era *„ca un om mic la cap și gros la trup"* (p. 15). Preoteasa *„era o femeie mică și grasă ca un butoi de bere"* (p. 26). Trei dinți răsăreau *„din gingii lucii, ca niște pociumbi pe o cărare cleioasă* (p. 28). Un personagiu își freacă ochii *„pînă ce se roșiră ca două sfecle fierte"* (p. 57). Altuia îi ies din orbite *„ca două cepe mari roșii"* (p. 73). Altuia *„vinele de pe tîmplă i se îngroșară ca niște lipitori hrănite de sînge"* (p. 71). Întinzîndu-se să doarmă, golanii *„stăteau privind gînditori la cerul împestrițat cu stele ca niște bolnavi cuprinși de dureri"* (p. 79). Unuia din ei *„toată mintea i se turbură ca un lac în care se scurge un pîrîiaș nămolos"* (p. 103). Carnea unei femei *„tremura ca o grămadă de piftie"* (p. 80). Era o vreme ploioasă : *„Cernea o ploaie măruntă și grasă ca untura topită"* (p. 145). O femeie avea *„două picioare late cu pulpele groase cît cofele"* (p. 146). După ce golanii vorbiră cîtva timp, *„amîndoi tăcură ca două buturuge vreme îndelungată"* (p. 165) etc. Niciodată realismul românesc, înaintea lui Rebreanu, nu înfiripase o viziune a vieții mai sumbră, înfruntînd cu mai mult curaj urîtul și dezgustătorul, întocmai ca în varietatea mai nouă a realismului european, crudul naturalism francez și rus, dintr-o epocă încheiată în acest moment. Motive și vocabular, atitudini și mijloace stilistice arătau că realismul românesc intrase într-o nouă fază.

Cu puterile încercate în chipul acesta, Rebreanu dăruiește literaturii noastre, în anii de după război,

primele ei mari construcții epice. Realismul artistic și liric se realizase în cadrul limitat al nuvelei și schiței. Preferința aceasta putea avea două cauze. Una din ele trebuie căutată în împrejurarea forțelor creatoare, nedescătușate în întregime, aplicîndu-se pe teren mărginit, ajungînd repede la capătul sforțării lor. Este o cauză organică și oarecum istorică ; exercițiul de degetație, preludarea înaintea[1] marilor concerte. Nuvela și, mai cu seamă, schița, ca formă caracteristică a producției literare în epoca dintre 1900 și 1916, răspund și unei motivații de caracter estetic. Era un postulat al poeticei naturaliste credința că adevărul sufletelor și al moravurilor poate fi surprins mai bine în schița instantanee, în secțiunea de viață, redată prin reducerea la minimum a forțelor organizatoare ale artei. O revistă cum a fost *Viața românească,* stînd prin conducerea gustului literar sub categorice influențe naturaliste, creează o rubrică fixă pentru adăpostirea producției astfel inspirate : „documentele omenești", în care apar unele din schițele lui Spiridon Popescu și Jean Bart. Alături de naturalismul instantaneelor, al „transelor" de viață, există însă forma lui fluvială, procedînd nu prin fulgerare impresionistă, ci prin larga integrare a amănuntului, pînă la extinderea cea mai departe împinsă și chiar pînă la zdrobirea formelor limitative. Adevărul naturalistic este cuprins

[1] În original : „înaintarea" (n. ed.).

ca element infinit sau ca viziune fulgurantă : Balzac și Maupassant, Tolstoi și Cehov. La mijloc stă cosmosul de forme închise, bine ordonate, al romanului flaubertian, compus cu preocuparea de gradație și riguroasă conturare a unei tragedii clasice. În aceeași regiune de mijloc stă și nuvela întinsă, micul roman, părăsit de la un timp de întreaga literatură europeană, nu numai de literatura română.

În momentul în care realismul artistic și liric crease forma nuvelei și istovise aproape toate posibilitățile schiței, tot mai des se auzeau glasuri cerînd romanul românesc, crearea vastului cadru care să cuprindă zugrăvirea întregului nostru mediu de viață, sau al unor întinse regiuni ale lui, după metoda de integrare naturalistă, practicată în sînul marilor culturi. Încercarea atît de merituoasă a lui Duiliu Zamfirescu nu reușise complet. Specularea amănuntului nu dăduse tot ce se putea aștepta. Înlănțuirea ciclică a romanelor nu era apoi justificată de acel caracter neistovit al viziunii care, la Tolstoi, la Balzac, la Zola, procedează prin acumulare de blocuri ciclopeene. Atitudinea sentimentală a scriitorului îi maschează adevărul crud : vechi proprietari de pămînt și țărani patriarhali ; între ei, ca o încarnare a detestabilei lumi noi arendașul îmbogățit, pe cale să uzurpe locurile boierimii. Romanele lui Duiliu Zamfirescu erau producțiile unui punct de vedere sentimental care valorifică oamenii în raport cu preferințele

lui, distribuindu-i în buni și răi, simpatici și antipatici. Norma internă a realismului cerea însă o atitudine liberă de parțialitățile sentimentului, capabilă să privească realitatea în față și care să ne seducă, nu prin măgulirea unei sensibilități înrudite cu a scriitorului, ci prin forța constrîngătoare a adevărului curat. Din Ardeal, în 1914, ne vine prima mare construcție epică a vremii, *Arhanghelii*, romanul lui I. Agîrbiceanu. Prin lărgimea cîmpului de observație socială, și prin vehemența pasiunilor, povestirea ruinării sufletești a lui Iosif Rodean, căutătorul de aur din „baia" Vălenilor, din a cărei cumplită ispită se salvează numai iubirea curată a unei perechi de tineri, alcătuiește o etapă vrednică a fi considerată în dezvoltarea realismului mai nou. Din nefericire, continua intervenție a autorului, comentarul moral neostenit, corupe puritatea stilului epic și realistic. Astfel, povestind împrejurările seminarului în care studia tînărul cleric Vasile Murășanu, autorul exclamă : *„O, e foarte adevărat că se muncea aici pentru luminarea laturii celei mai prețioase a sufletului omenesc, pentru formarea și întărirea acelei conștiinți superioare, care e baza oricărui caracter adevărat ; pentru cîștigarea acelui razim moral, care nu prea obișnuiește să se clatine, fiindcă purcede parcă din atingerea cu dumnezeirea. Dar din sufletul omenesc cresc atîtea simțeminte !"* (*Arhanghelii*, ed. a II-a, vol. I, p. 17.) Aceste simțiminte erau, în ce-l pri-

vește pe Vasile Murășanu, iubirea născîndă pentru domnișoara Elenuța Rodean. Suflet cumpănit, Vasile Murășanu știe să împace ispitele noi cu comandamentele conștiinței, căci *„el era dintre clericii cari reușeau să stabilească armonia pomenită, fără însă ca să treacă în exagerări“* (*ibid.*, p. 18). Despre Iosif Rodean ni se spune că *„rămăsese în el multe laturi ale ridicolului care însoțește fatal pe toți oamenii cari ș-au întrerupt educația, dacă aceștia nu-s niște inteligențe deosebite“* (*ibid.*, p. 209). Elenuța Rodean citise prea mult: icoana vieții se posomorîse pentru ea. *„E adevărat,* ne asigură autorul, *că cetitul îndelungat, mai ales fără control cuvenit, are de multe ori urmări dezastruoase, dar iarăși e foarte adevărat că, fără îndeletnicirea aceasta, oricît ar umbla cineva prin școli, rămîne cu un cerc de vedere foarte strîmt“* (*ibid.*, p. 221) etc. Cu asemenea naivități ale reflecției, stilul realistic se înapoia la Filimon, oricît, în alte privințe, autorul se dovedea capabil de observații tăioase, de sondaje mai adînci în clocotul pasiunilor omenești. Recitirea *Arhanghelilor* lui Agîrbiceanu ne arată ce drum mai avea de străbătut realismul epic după 1914.

Acest drum este parcurs în întregime de Liviu Rebreanu. Cînd în 1920 apare, după lungi elaborări, romanul în două volume *Ion*, cititorii și critica au subliniat deopotrivă evenimentul. Înmuguririle atît de interesante din *Frămîntări* fuseseră uitate, încît noul roman putea fi considerat ca

produsul unei inițiative radicale, ca o dată absolută. De fapt, ceea ce vorbea mai puternic în *Ion* era curajul de a coborî, fără iluzii și fără prejudecăți, în jocul motivelor sufletești. Îndatorate în atîtea privințe viziunii științifice a vieții, realismul și naturalismul european impuseseră convingerea că „valoarea“ se constituie din datele „naturii“, că tot ce sîntem obișnuiți a considera superior în viață este făcut din pînza instinctelor ei elementare. *Ion* era o largă frescă a vieții românești în Ardealul revenit, eposul permanenței elementului românesc în mijlocul unor împrejurări neprielnice, evocat însă nu în motivația ei eroică, ci prin înțelegerea resorturilor statornice ale sufletului țărănesc, lăcomia de pămînt și senzualitatea robustă, afirmate prin șiretenie, lipsă de scrupule, cruzime. Sînt în *Ion* și cîteva momente de potențare simbolică, în care personagiul principal este împins, dincolo de planul realist, în lumina tare a apoteozei, dar cununa eroică este ridicată atunci de pe conștiința omului, pentru a fi așezată pe instinctele lui, viguroase și nezdruncinate. Cînd după o noapte în care planurile de însușire a pămînturilor lui Vasile Baciu, prin seducerea fetei pe care de fapt nu o iubea, procedaseră la primele lor căi de fapt, Ion pornește să muncească în vecinătatea moșiilor rîvnite, *„flăcăul, cu o privire setoasă, cuprinse tot locul, cîntărindu-l. Simțea o plăcere atît de mare văzîndu-și pămîntul, încît îi venea să cadă în genunchi*

și să-l îmbrățișeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, grasă, presărată cu trifoi, unduia ostenită de răcoarea dimineții. Nu se putu stăpîni. Rupse un smoc de fire și le mototoli pătimaș în palme...“ (*Ion*, I, p. 56). Glasul lui scapă un cuvînt de înduioșare : *„Locul nostru, săracul !...*“ Iar cînd privirile îi alunecă mai departe și urechea culege murmurul porumbiștilor, al holdelor de grîu și de ovăz, al cînepiștilor, al grădinilor, caselor și pădurilor, zumzetul, șușotul, fîșîitul lor, glasul puternic al pămîntului, flăcăul *„se simți mic și slab cît un vierme pe care-l calci în picioare sau ca o frunză pe care vîntul o vîltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului : «Cît pămînt, Doamne !...»*“ (p. 59). Moșia lui Baciu trebuia să-i revie lui Ion, împreună cu fata lui. Ana este ademenită și bătrînul înțelege că moșia pe care el o apăra, cu îndîrjirea cu care celălalt o rîvnește, îi scapă acum din mîini : *„Cînd deschise poarta, văzu pe Ana care venea de la gîrlă cu coșul încărcat de rufe limpezite. Cum o zări, Vasile simți o tresărire aprigă. Intr-o clipă mintea i se lumină iar și în gîndurile lui răsări Ion al Glanetașului, cu o înfățișare disprețuitoare și triumfătoare, arătînd cu mîna pîntecele Anei. Apoi, repede, fata dispăru, rămînînd în ochii lui numai burta ei încinsă cu betele tricolore peste zadiile sumese, o burtă uriașă, vinovată, urîtă, ațîțătoare, în care rușinea se lăfăia sfidătoare și trufașă...*“ (p. 221). Urmează scena

bătăii, întinsă pe mai multe pagini, fără cruțare pentru nervii cititorului. Misterul graviditătții, viziunea pîntecului rotund pe care îl apără, din care pare că urcă strigătele ei de animal înjunghiat, revine cu o insistență obsesivă, printre celelalte amănunte nemiloase ale descrierii.

Senzația organică ocupă un mare loc în toate romanele lui Rebreanu, în care viziunea naturalistă a omului reține în primul rînd aspectul lui animalic. Sudoarea, setea, frigul, zecile de fiori care zgîlțîie trupul omului, toate acompaniamentele organice ale emoțiilor, reapar în nenumăratele descrieri pe care scriitorul le dorește puternice, directe, zguduitoare. Inima lui Ion *„îi bătea coastele ca un ciocan înfierbîntat*“ (I, p. 33). Cînd Vasile Baciu primește știrea rușinii abătute asupra fetei lui, *„simți ca și cînd l-ar fi trăsnit cu o măciucă în creștetul capului*“ (I, p. 222). În *Pădurea spînzuraților* (1922), cînd Bologa zărește spînzurătoarea pregătită pentru locotenentul Svoboda, simte că *„gîtul îi era uscat și amar, iar inima i se frămînta într-o emoție aproape dureroasă*“ (p. 21). Iar cînd află că regimentul lui urmează să treacă pe frontul românesc, i se păru că *„i s-ar fi înfipt în beregată o gheară înnăbușindu-i glasul*“ (p. 74). Căutînd locul de trecere către liniile dușmane, rătăcind prin noapte, Bologa *„se opri să se odihnească un minut și să-și mai șteargă nădușeala pe gît și pe față*“ (p. 268). Iar cînd este în cele din urmă prins, *„se simți deodată atît de ostenit, că*

gîndurile toate i se ostoiră într-o nesfîrșit de chinuitoare dorință de odihnă. Îi ardea cerul gurii de sete și iar asuda cumplit“ (p. 276). Caragiale este, după cum am văzut, primul scriitor român care întrebuinţează notaţia organică cu scopul de a da o viaţă intensă descrierilor sale. Rebreanu regăseşte procedeul şi-i dă o întrebuinţare cu mult mai întinsă. Realismul este pentru el formula literaturii „tari“, răscolitoare.

În aplicarea aceleiaşi tendinţe, devine Rebreanu un analist al stărilor de subconştienţă, al învălmășelilor de gînduri, al obsesiilor tiranice. *Pădurea spînzuraţilor* este construită în întregime pe schema unei obsesii, dirijînd destinul eroului din adîncimile subconştientului. Cînd tînărul locotenent ardelean Apostol Bologa asistă la scena spînzurării cehului Svoboda, la a cărui condamnare luase el însuşi parte, *„el se făcu roșu de luare-aminte și privirea i se lipise pe faţa condamnatului“*. Urmează obișnuita notaţie organică : *„Își auzea bătăile inimii, ca niște ciocane, și casca îi strîngea ţeasta ca și cînd i-ar fi fost mult prea strîmtă și îndesată cu sila“*. Deodată se instalează obsesia care de-aci înainte îi va determina soarta : *„O mirare neînţeleasă îi clocotea în creieri căci, în vreme ce pretorul înșira crimele și hîrtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub ştreang se umplură de viaţă, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mîndră, învăpăiată, care parcă pătrundea pînă în lumea cealaltă... Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoșă și îl întărîtă. Mai pe urmă însă simţi limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă...“* (pp. 22—23). Imputarea dureroasă se îndrepta împotriva lașei acceptări a unui destin care, punîndu-l în rîndul dușmanilor neamului său, îl făcuse acum și călăul celor de-o seamă cu dînsul. Privirea martirului Svoboda i se luminează încă o dată : *„În ochi lucirea stranie, arzătoare, pîlpîia mai puternic, cu tremurări grăbite, din ce în ce mai albă...“* Amintirea lui Svoboda va deveni de-aci înainte forța călăuzitoare a propriei vieţi, pînă în clipa deznodămîntului deopotrivă cu acela care îi înfipsese în inimă imputarea dureroasă a privirilor stranii. Cînd, mai tîrziu, tînărul ofițer săvîrșește o ispravă militară de laudă, distrugerea unui reflector, în lumina pe care o stinsese i se pare a fi văzut o strălucire la fel cu a executatului, altădată. Fapta vrednică de laudă îi dădea dreptul că ceară îndrumarea lui către un alt front decît acela pe care urma să lupte împotriva românilor : *„Atunci de ce nu se bucură cum s-a bucurat cînd i-a venit ideea să zdrobească reflectorul ?... În loc de răspuns, în suflet îi răsări deodată lumina albă pe care o gîtuise adineaori, strălucind ca un far într-o depărtare imensă. Și strălucirea i se părea cînd ca privirea lui Svoboda sub ștreang, cînd ca vedenia pe care a avut-o în copilărie, la biserică, în faţa altarului, sfîrșind rugăciunea către Dumnezeu...“*

(p. 88). Cînd trece o dată prin crîngul în care atîrnau cei șapte spînzurați ai stăpînirii maghiare, prefigurînd sfîrșitul pe care și-l pregătea singur, Bologa primește încă o dată în cugetu-i înspăimîntat amintirea lui Svoboda și a ochilor lui : *„Îndată ce rămase singur, în fața lui Apostol începu iarăși să răsară pădurea spînzuraților... Dar acuma părea că toți sînt la fel, și în privirea tuturor strălucește aceeași însuflețire stranie, ademenitoare ca și focul din ochii oamenilor care pornesc la asalt... Apostol se cutremură. «Același om, spînzurat de nenumărate ori, ca o protestare nesfîrșită»... Și deodată își zise : «E Svoboda... privirea lui...»“* (p. 254). Cînd, în sfîrșit, împlinirile se apropie și Apostol Bologa, prins în momentul cînd se pregătea să dezerteze la inamic, ca cehul Svoboda altădată, este condus către judecătorii lui, el explică însoțitorului său, în zgomotul asurzitor al căruței : *„Vorbeai adineaori despre anume cazuri de dezertare... Ei, camarade, ești încă tînăr și... Știi că eu azi la nouă trebuia să fiu la Curtea Marțială... ca judecător, firește... Nu-i ridicol acuma ?... Am mai fost o dată în Curtea Marțială... cu un caz foarte interesant... Un sublocotenent ceh, unul Svoboda... N-ai priceput ?... Svoboda, ceh, spînzurat...“* (p. 287). Amintirea obsesivă a cehului, pătrunsă în cugetul lui Bologa ca o remușcare și proiectată de-atunci ca o întrupare a propriilor lui conflicte interioare, era acum gata să-și doboare victima. Subconștientul își terminase lucrarea lui. Nenumărate sînt analizele de stări obsesive în *Pădurea spînzuraților*. Întinzîndu-se o dată să doarmă, Apostol Bologa simți cum *„mii de frînturi de gînduri scînteiau în aceeași secundă, se ciocneau, se amestecau, se înlănțuiau. Și printre ele, ca un bondar roșu, bîzîia de ici-colo, cînd mai tare, cînd în șoaptă și mereu sub forme noi, obsesia că, în noaptea aceasta, trebuie să sfîrșească, negreșit...“* (p. 152). Rebreanu întrebuințează el însuși termenul : „obsesie“. Altădată, după despărțirea de Ilona, neliniștea internă îi vîntură gîndurile și-l prigonește cu întrebări fără răspuns : *„Gîndurile lui însă alergau cînd înainte, cînd înapoi, fără astîmpăr, ca un cîrd de păsări rătăcite. Oare de ce-l cheamă generalul ? Poate că reclamația lui Pălăgieșu... dar tocmai acuma ?... Și Ilona, cum a rămas în poartă... parcă și-ar fi luat rămas bun pentru totdeauna... De ce și-a luat rămas bun ?...“* (p. 251). Panicele intime, inhibițiile gîndirii, fixarea asupra unei imagini unice, tot ce scapă controlului inteligenței, întreaga viață obscură a subconștientului ocupă un mare loc în romanele lui Rebreanu. Obsesia maladivă a unui degenerat este subiectul romanului *Ciuleandra*, 1927. Subconștientul, ca principiu metafizic, legînd între ele cele șapte vieți ale unei reîncarnări succesive, este apoi resortul romanului teosofic *Adam și Eva*, 1924.

În același plan psihologic se situează notația corespondențelor dintre stările sufletești ale perso-

nagiilor și natura care îi înconjoară, sublinindu-le anxietățile. Cînd Apostol Bologa își dă pe față, în prezența generalului Karg, natura gîndurilor lui intime, în tăcerea perplexă care se stabilește între cei doi oameni, *„de-afară se auzi limpede huruitul unei căruțe și ciripitul gălăgios al vrăbiilor, într-un pom, sub fereastra cancelariei“* (p. 93). În timpul concediului, în care se desăvîrșește conversiunea sa religioasă, Bologa este străbătut de sentimente pe care autorul însuși le numește *„stranii, nelămurite“*. Trezit parcă din meditația lui, lui Bologa *„i se păru că răpăiala picurilor de ploaie se mulcomește treptat, prefăcîndu-se într-un zgomot dulce, fîșîitor ca zborul porumbieilor, din ce în ce mai dulce, strecurîndu-i în inimă o vrajă dureros de alinătoare“* (p. 190). Starea de extaz se întrerupe brusc : *„Ploaia drămăluia mereu țiglele cerdacului cu sunete moi, apătoase“*. Senzațiile acestea întovărășitoare, culese din armoniile naturii, nu le-a pus la contribuție pentru întîia oară Rebreanu. Caragiale — am văzut-o — le-a folosit mai înainte, dar Rebreanu le dă o largă și fericită întrebuințare.[1]

Ceea ce aduce Rebreanu cu totul nou, în afară de puținele schițări în aceeași direcție la Duiliu Zamfirescu, este viziunea stărilor de mulțime și a omului ca element al grupului social. Romanul

[1] Vd. și vechiul meu articol critic despre *Ion*, în *Viața românească*, ianuarie 1921, apoi în *Masca timpului*, 1926.

Răscoala (2 vol., 1932) este sediul acestor contribuții. Viziunea unanimistă a țărănimii este exprimată aci de mai multe ori. Cînd prefectul Boerescu le vorbește : *„Țăranii ascultau și-l priveau nemișcați, cu ochi ca de sticlă. Sutele de fețe cu aceeași expresie păreau a fi ale aceluiași cap, cu aceleași gînduri și simțiri, un singur și același om în infinite exemplare, ca un produs în mare al unei uzine uriașe“* (II, p. 86). La cuvintele îndemnurilor demagogice ale prefectului, țăranii răspund, așa cum o fac ei, cu zicerile tipice ale limbii : *„— Decît așa trai tot mai bună o fi moartea. — Mai bine omorîți-ne, să scăpați de noi ! — Ori că mori de foame, ori de altceva, tot moarte se cheamă ! — Barem dacă muncim de ne zdrobim oasele, s-avem cu ce să ne ținem zilele !“* etc. Pînă cînd toate aceste exclamări se unifică *„într-un cor în mai multe voci repetînd nesfîrșit același refren : «Pămînt !... Pămînt !... Pămînt !»“* (pp. 90—91). Țăranii alcătuiesc un singur organism, reacționînd sinergetic, ca un polipier gigantic : *„Mulțimea de țărani fu pătrunsă brusc de un fior, parcă răcnetele lui Petre i-ar fi răscolit toate durerile“* (p. 96). Cînd jandarmul Boiangiu lovește pe unul din ei : *„Într-o clipire loviturile îl copleșiră din toate părțile. Văzu ca prin vis că Trifon Guju i-a smuls pușca de pe umăr. Își ferea capul, lăsîndu-l pe piept și instinctiv nu căuta decît să scape din*

mijlocul mulțimii. Țăranii urlau și loveau. «Dă bine, mă !», «Arde-l !», «Fugi ! Fugi !»" (p. 152). Numeroase sînt în *Răscoala* prezentările acestea de grup. Răzmerița însăși este înfățișată prin trăsături însumate, scene în care indivizii reiau, cu mici variații individuale, mișcarea zguduitoare a întregului organism social. Se poate deci spune că, dacă în *Pădurea spînzuraților* viziunea omului este îndatorată psihologiei moderne, cu tot ce a adus ea în cunoașterea stărilor de subconștiență, *Răscoala* este redevabilă conceptului sociologic al mulțimilor omenești.

În ordinea mijloacelor stilistice, trebuie să remarcăm că după *Frămîntări* sensibilizarea prin comparație este mai puțin întrebuințată, deși ea rămîne aproape singurul procedeu imagistic al lui Rebreanu. Cu referire la puținătatea și monotonia elementelor de sensibilizare s-a putut vorbi despre acel „stil cenușiu" al lui Rebreanu, menit să atragă ieșirea polemică a unui maestru al imagismului modernist, d-l Tudor Arghezi (în *Cugetul românesc*, 1922). Imagismul este însă tehnica evocării, nu a povestirii și analizei, încît tocmai prezența lui în romanele lui Rebreanu ar fi alcătuit o excrescență parazitară, o lipsă de „stil". Ceea ce este mai surprinzător în operele despre care ne ocupăm este însă slaba lor înclinare de a extrage efecte din notarea graiului viu, din adevărul și sclipirea

dialogului. Printre marii noștri prozatori, în afară de Arghezi, al cărui regim stilistic este pur scriptic, Liviu Rebreanu este singurul care nu manifestă o înzestrare specială în direcția intuiției limbii vorbite. Ba chiar, atunci cînd pune să vorbească pe orășeni, notațiile lui Rebreanu sînt uneori stîngace. Ascultați, de pildă, pe boierul bucureștean Miron Iuga, vorbind : *„Isprăvește cu clevetirile, Măriuco ! Nu e demn de văduva unui general român să colporteze toate prostiile care fatal circulă pe socoteala unei femei frumoase... Dar ești și tu ca biata nevastă-mea, fie iertată, nu degeaba ați fost surori"* (*Răscoala*, I, p. 254). Exprimarea : „nu e demn de văduva unui general român" etc., este un mod pretențios de a vorbi, care nu sună autentic în gura personagiului. Cît despre incidenta : „fie iertată" (deseori întrebuințată de oamenii lui Rebreanu, cp. d. p. I, p. 123), ea reprezintă un ardelenism, improbabil în gura lui Miron Iuga. Alte exemple s-ar putea alătura acestuia.

Mult mai fericite sînt, în proza lui Rebreanu, variațiile de vocabular în trecerea de la mediul rural la acel orășenesc sau la acel intelectual. Astfel în *Ion*, unde în general este folosit asprul vocabular pe care l-am observat încă din *Frămîntări*, cînd povestirea ajunge să se ocupe de tînărul intelectual, poetul Titu Herdelea, aluziile și expresiile limbajului cărturăresc și jurnalistic intră în

funcțiune, ca un important element al caracterizării. Astfel, ni se spune că *„Titu se închise ca un sfinx în fața tuturor stăruințelor"*, că el *„avea ambiția să se documenteze înainte de a vorbi"*, că a *„înflorit o povestire senzațională"* și că pătimirea familiei Herdelea *„nu era prea dezinteresată"* (*Ion*, II, p. 67—68). Schimbarea vocabularului împreună cu a mediului este un procedeu constant al stilisticei lui Rebreanu.

2 H. PAPADAT-BENGESCU

Împreună cu Liviu Rebreanu, d-na Hortensia Papadat-Bengescu [1] este, fără îndoială, scriitorul care a exercitat o înrîurire mai adîncă asupra dezvoltării romanului nou. Motivele pe care le-a introdus în circulație, adîncimea analizelor, arta caracterizărilor sale, procedeele întrebuințate se regăsesc din belșug în producția ultimilor ani, încît numele scriitoarei care a dăruit literaturii

[1] Cp. și sugestiile mele mai vechi în *Sburătorul*, I, apoi II, 23, unde literatura d-nei H. P.-B. este prezentată ca manifestarea unei feminități tinzînd să-și înalțe instinctele în sfera inteligenței. Cîteva din caracterizările capitolului de față se regăsesc în aceste vechi articole de tinerețe. (Autorul se referă la articolele prilejuite de apariția volumelor *Ape adînci* — comentat, sub titlul *O ideologie feminină, noua feminitate*, în *Semănătorul* din 3 mai 1919 — și *Sfinxul* — analizat în aceeași revistă la 16 octombrie 1920. În acest din urmă articol Tudor Vianu disocia „analiza" practicată de scriitoarea română de aceea a unor

noastre o seamă de pagini viguroase și profunde trebuie trecut printre acelea ale ctitorilor, oricît opera sa densă și greu practicabilă, prin însăși tensiunea intelectuală pe care o impune, nu a putut cuceri popularitatea. Dacă Liviu Rebreanu se situează încă de la originele lui scriitoricești pe linia de dezvoltare a realismului, pe care îl aduce la formula sa cea mai riguroasă, d-na H. Papadat-Bengescu se desprinde din tabăra scriitorilor intelectualiști și esteți, ale căror mijloace stilistice apar hotărît în operele sale de debut.

Scriitoarea a surprins la început printr-o literatură de observație a sufletului feminin, pe care nimeni înaintea sa nu-l sondase cu mai multă luciditate și cu mai mult curaj. Nu dorința de a se mărturisi — atît de caracteristică pentru mentalitatea feminină — ci aceea de a explora regiuni noi și neașteptate atrage pe scriitorul psiholog. Sufletul femeii i se pare mai complex, mai atrăgător. „*Studiul femeii*, ni se spune, *mi-a părut totdeauna*

Bourget sau Stendhal chiar : *„Analiza sa nu însoțește viața... E o analiză de motive subconștiente.“* Criticul observă „suflul muzical“ ce străbate opera scriitoarei și-l explică prin înclinația acesteia de a nota „dispoziții“, și nu de a înfățișa „caractere sau acțiuni“. Forța talentului acestei prozatoare se verifică în „bogăția asociațiilor“, derivate temperamental dintr-o „neliniște“ permanentă și „inepuizabilă“. Compoziția deficitară se compensează prin „lirismul esențial“ și „remarcabila putere de sugestie“. Hortensia Papadat-Bengescu este creatoarea unei „ideologii pasionale“ — n. ed.).

mai interesant decît al bărbatului, fiindcă la bărbați faci înconjurul faptelor și faptele sînt rareori prea interesante, pe cînd femeia are o rezervă bogată de material sufletesc, în căutarea căruia poți pleca într-o aventuroasă cercetare plină de surprize“ (Ape adînci, 1919, ed. „Cultura națională“, 1923, pp. 155—156). Desigur, darurile psihologului sînt trezite și dezvoltate de o existență tipic feminină, fără multe experiențe, cufundată în propria sa interioritate, încît scriitoarea se zugrăvește pe sine însăși atunci cînd atribuie unuia din personagiile sale feminine cuvintele : *„Nici eu nu găsesc nimic de povestit ; dar eu sînt din acele ființe care privesc numai cum trăiesc ceilalți. Am purtat mereu pe nas acei ochelari cu care te uiți la alții și n-am băgat de seamă ce mi se întîmplă mie... Am un deficit colosal de existență“ (op. cit.,* pp. 164—165). În răgazurile contemplației intime, a încercat scriitoarea *„deșteptarea vie, dureroasă, tumultuoasă a ființei interioare“* (p. 175), pe care se aplică acum s-o noteze, cu *„durerosul sentiment al unui destin fără fapte“* (p. 205). Spicuim aceste referințe din confesiunile eroinelor d-nei Papadat-Bengescu. Ele sînt însă tot atîtea declarații care fixează o atitudine, împreună cu originea unui dar care a îmbogățit neasemănat literatura noastră de analiză. La izvoarele noii literaturi psihologice stă astfel contribuția unei femei, dezvoltînd datele proprii ale condiției sale, dar depășind prin incisi-

vitate și robustețe intelectuală caracterele atribuite îndeobște literaturii femeiești.

În *Marea, Vis de femeie,* dar mai cu seamă în *Femei între ele,* cea mai importantă bucată a volumului din 1919, analizele alternează deocamdată cu revărsări lirice, poeme în proză amintind pe Delavrancea sau Duiliu Zamfirescu : *„Pădurea !... Ea știe cum e această mîndră, sălbatecă, îngustă și minunată iubire. A răsărit din pămîntul gras, trăgînd din el tot rîul vieții, a fost rariște și a crescut încet dezmierdată de soare, și s-a îndesit în dumbravă, și ani făcuți veac au împlinit codrul ; ea a văzut luna răsărind și culcîndu-se după același tufiș, a auzit în frunzarele ei aceiași cîntători, a privit nestrămutat cum neamurile se încăierau în lupte și sîngele păgîn cu cel pămîntean roșeau covorul ei de frunze. A supt pe cel românesc, și a îngrășat cu el lutul țării ; iar vîntul a cules de pe buze de viteji suspinul morții... și de atunci, foșnind prin crengi, îi spune mereu cui știe să asculte. De aceea glasul pădurii mă dezmiardă și mă mustră, îl simt cu toată ființa mea tremurătoare și supusă..."* (*Ape adînci,* pp. 104—105). Dar alături de aceste momente lirice, în stil sărbătoresc post-eminescian, întîlnim analiza pătrunzătoare pe linia contribuției proprii a scriitoarei. În bucata *Femei între ele,* mai multe doamne adunate pe terasa hotelului unei stațiuni de vară istorisesc *„poveștile fără fapte"*, țesute din materia diafană a unor schimburi de priviri, priviri ale

dorinței, ale chemării, ale îngăduinței, ale refuzului, ale repulsiei. Una din doamne povestește : *„Eram abia de unsprezece ani, cînd persecuția unei perechi de ochi m-a silit să-i descoper. Erau foarte crunți și ficși și exprimau o perseverență, pe care poate n-am mai întîlnit-o de atunci, o violență rea, care-mi da un nestăpînit sentiment de frică ce nu s-a risipit niciodată. Ochii aparțineau unui băiat ceva mai mare decît mine. După un timp i-am găsit statornici și obsedanți, oriunde ridicam pe ai mei. Am căutat să aflu cine mi-e dușmanul. Mie, cea inofensivă și blîndă de atunci, amorul mi se arăta ca un inamic și în formă demonică, în principiul lui satanic, în loc să ia dulcile înfățișări ale ademenitorului Cupidon. Și dacă parcurgînd drumul ochilor, fac o cercetare, treptat și pînă la urmă, toți acei cari m-au reținut cu puteri mai mari, îmi apar tot astfel. Ca și cum fragila ființă femenină e făcută să nască și să crească în bărbat o otravă nemiloasă, în care fundamentul adevărat al idealizatei iubiri ar fi o neîndurată luptă de ură"* (*op. cit.,* p. 167). Impresia se extinde astfel în reflecție generală. Sensibilitatea se asociază cu intelectualitatea, și din această unire obținem unul din acordurile fundamentale ale întregei opere. Procedeul nu era cu totul necunoscut în anii din preajma războiului trecut, cînd bucățile care compun volumul *Ape adînci,* apar în revista *Viața românească.* El fusese întrebuințat de scriitorii curentului intelectualist și estet, ale căror mijloace

apar în mod mai general în proza noii scriitoare. Mai întîi asociațiile rare, epitetele neașteptate, în expresii precum : *„imbecilitate curativă, inteligență estivală, colori neutre și pacifiste, vidul ferial, pînze subțiri și coraline, răstimpuri sarbede și consternate“* etc. Tendința de a crea cuvinte noi, subliniată la un Macedonski și Arghezi, apare și aci, producînd : *„fundală“* (ca adjectiv, în expresia *„umbra fundală“*), *„zadarul“* (derivat din adverb, în locul substantivului : „zădărnicia“, în expresia *„cetatea zadarului“*), *„monom“* (ca adjectiv, în *„sticla monomă“*, pentru „monoclu“), apoi în opere ulterioare : *„a psalmia“* (în loc de „a psalmodia“), *„ordonanțare“* (fals întrebuințat în loc de „ordonare“, *Fecioarele despletite*, 1926, p. 10, p. 17), *„maxila“* (în loc de „maxilarul“), *„sciasmaticul“* (pentru un om atins de dureri sciatice, cp. *„sciasmaticul Rim“*, în *Fecioarele despletite*, p. 107) etc., etc. Ceea ce este cu totul izbitor e abundența adjectivului tare. Privirea băiatului despre care a fost vorba mai sus i se pare povestitoarei : *„cruntă, perfidă, scîrboasă, perversă, ironică, brutală, nerușinată“* (*Ape adînci*, p. 169). Alți ochi i se arată însă *„cutezători și fugari, insinuanți, întrebători, timizi, admiratori, lingușitori cu făgăduieli, cu rugi, așternînd dinainte-mi — în scurte luciri — covoare țesute cu izvoade felurite, ca niște iluzorii negustori de fantasme topite în lichida aburire a pupilei“* (*op. cit.*, p. 171). Extazul

altor priviri, nerușinate, ținea pe povestitoare *„într-un cerc apăsător sub impresia unei frici nelămurite, unei rușini imprecise, unei scîrbe violente și unei involuntare curiozități“* (*op. cit.*, p. 180). Sub vraja abjectă a acestor ochiri, povestitoarea se simte ca atunci cînd *„ceva imperios, rău, violent, scîrbos se pregătește în laboratorul josnic al ființei“* (*op. cit.*, p. 184). Cine a mai scris așa ? Această abundență a adjectivelor, culese din registrele lui tari, nu ne este necunoscută. Am mai întîlnit-o sub pana lui Gala Galaction, cu care d-na Papadat-Bengescu împărtășește, de altfel, în această primă fază a producției sale, cadrul mai general al „ideologiilor pasionate“. Și pentru ca asemănarea să fie mai deplină, iată și întrebuințarea atît de tipic galactionistă a figurilor alegorice, în expresii precum : *„triste pergamente și păcătoase blazoane“* (ale eredității, *Ape adînci*, p. 227), *„sipetul existenței“*, apoi în *Balaurul*, 1923 : *„închipuirea e o ucenică umilă alături de geniul uriaș al răului“* (p. 107) sau : *„spaima ei mută și sacră mlădia și ea și se tărăgăna acum la picioarele milii“* (p. 113) sau : *„nobilul martir, intact ca o efigie sublimă a suferinții“* (p. 115) etc. Alegorismul acestui stil unește pe scriitoare, prin Galaction, cu întregul curent al intelectualiștilor. Din aceleași infiltrații provin și atîtea expresii prețioase sau pedante de care notațiile scriitoarei, preocupată să lege impresia de idee, practicînd

neologismul impenitent, nu sînt totdeauna scutite. Astfel, despre doamna Ledru, o placidă elvețiană a cărei înfățișare nimeni n-ar fi putut-o asocia cu ideea iubirii, ni se spune că ea nu putea sugera *„imaginea precisă, din misterul care contopește dublul principiu universal“* (*Ape adînci*, p. 152). Altădată ni se vorbește despre o discuție între doamne, ca despre *„convergența cuvintelor de femei“* (*op. cit.*, p. 239). Din rîndul acelorași prețiozități face parte *„finețea portrecturală a liniamentelor“* unei figuri de bărbat (*Balaurul*, p. 109) sau *„macularea carminată“* a unor unghii însîngerate într-o rană (*op. cit.*, p. 114) sau *„lupta recentă dintre foc și fibre“* a unui mușchi fript (*Fecioarele despletite*, p. 12), amintind îndeaproape unele din excesele stilistice ale lui Macedonski, pentru a ne restrînge numai la cîteva exemple.

Imaginile scriitoarei au totdeauna o mare putere evocatoare. Dar ele nu se opresc niciodată la simplul efect pitoresc, ci pătrund într-o regiune de semnificații, încît ne fac nu numai să „vedem“, dar să „simțim“ și să „înțelegem“, atunci cînd ni se prezintă, de pildă, două mîini nehotărîte, *„uitate într-un gest ridicol la mijlocul drumului între idee și scop, întrerupte de ademenirea cine știe cărui vis de-o clipă“* (*Ape adînci*, p. 153). În frumusețea tomnatică a d-nei M. se remarcă cu sensibilitate *„tonurile de petale stinse ale feței“* (*op. cit.*, p. 157). O meditație este întreruptă cu bruschețea trezirii dintr-un vis : *„Am ridicat capul cu un gest

care mi-a părut că face zgomot“* [1] (*op. cit.*, p. 185). Există tăceri elocvente, instalate în mijlocul unei convorbiri animate, întrerupte o clipă : *„Pe terasă, unde soarele acum era o mîngîiere fugară, și umbra își așternea nuanțele ei suprapuse, tăcerea era plină de vorbe ușoare ce se pregăteau să zboare, moi ca trecerea scamelor de fulgi“* (*op. cit.*, p. 199). Mini schițează un surîs adresat unui gînd apropiat : *„simțeai că surîsul ei poate ajunge curînd, nu era un surîs pentru depărtări prea mari“* (*Fecioarele despletite*, p. 19). Silueta deșirată a doctorului Rim, cu brațele scheletice, veșnic ridicate în acces de revoltă *„păreau a ieși prin plafon... așa de mult... încît Mini ar fi vrut să fie în același timp pe trotuarul din fața casei, pentru a vedea pe acoperiș acele gheare apărînd prin țigla roșie...“* (*op. cit.*, p. 32). Lenora are un gest de a-și strînge kimonoul care pare că vrea să-l desfacă și să-l lepede : *„Nu-și putea de loc închipui pe Lenora... altfel decît conturată plastic de un kimono indiscret, pe care strîngîndu-l permanent în jurul corpului, părea a se dezbrăca astfel la fiece minut“* (*op. cit.*, p. 121). Defectul de vorbire al d-nei Eliza, pronun-

[1] Din rîndul acelorași transpuneri de senzații, face parte și notația subitei răsăriri a lunii, într-un moment de reverie nocturnă : *„O lumină mare învăluia terasa și mi-am dat seama că ceea ce mă trezise era brusca apariție a lunii care inunda aproape brutal întreg înconjurul. Și am avut pentru întîia oară senzația că lumina are sunet“* (*Ape adînci*, p. 240).

ția ei peltică, corecta ținută a ei cam rigidă: *„D-na Eliza avea în schimb un ce foarte plăcut, o mică urmă de debit peltic care mlădia numaidecît ținuta ei prea țeapănă și îi da o infirmitate simpatică“* (*op. cit.*, p. 141). Chiar în portretele fizice compuse, nu numai în trăsăturile singulare, se manifestă acea sensibilitate pătrunzătoare, capabilă nu numai să învie aspectul, dar uneori să-i creeze și o perspectivă de înțelesuri mai adînci. Iată, de pildă, portretul fetei Mika-Lé, rodul bastard al rătăcirii de o clipă a mamei cu un italian în care curgea probabil sînge african, ființă fantastă, enigmatică și răufăcătoare, *„făptură pădureață care diferea total de loc, lucruri și oameni, cu chipul acela ciudat de faun. Cornițele răufăcătoare puteau apărea din vîlvoiul sălbatec și creț ca al negrilor, al părului ei care sta drept în sus. Ciudată perucă, mai înaltă decît fața mică, pală, cu trăsături șterse, o față care era numai pretextul de a adăposti la umbra stufului negru, prăfuit parcă, fără lustru, doi ochi ciudați prin fixitate și prin lipsa de expresie, dar de un galben mat ca chihlibarul vechi, care surprindeau“* (*op. cit.*, p. 16). Iată portretul nevropaticei Lenora, la care suferința fizică succedînd delirului moral produsese nu știu ce purificare, ce limpezire, vizibilă în fața slăbită: *„Trăsăturile feței erau subțiate și tenul limpede, deși palid sub puținul roz al pudrei. Nu mai era în carnea ei acea revărsare de otrăvuri turburate. Se filtraseră și se așezaseră în cine știe ce fiolă internă, în formă de esență concentrată. Capul ei rămînea acum foarte mic pentru trupul ei încă robust“* (*op. cit.*, p. 178).

Este destul de greu atunci cînd studiezi procedeele de artă și valorile de stil în opera d-nei Papadat-Bengescu să deosebești notațiile în care precumpănește viziunea și sensibilitatea, de acele în care predomină analiza. Și după cum în cele mai multe din imaginile sale există un plan al intuițiilor intelectuale, tot astfel în analizele care ne întîmpină din belșug, ochiul primește uneori compensațiile lui, părîndu-i-se că vede. Iată, de pildă, evocarea cu mijloace analitice dar și senzoriale ale acelui fel de a te adresa cuiva care în loc să atragă privirile asupra persoanei interpelatorului, le dirijează asupra lucrului pe care acesta vrea să-l semnaleze: *„Ce curioasă putere de expresie are vocea. Felul cum am strigat-o echivala cu mișcarea de a o deștepta, cu o prevenire, cu explicații multe, deoarece în loc ca la apelul meu să mă privească pe mine, cum era firesc, ea s-a uitat tocmai la locul spre care o îndreptam“* (*Ape adînci*, p. 218). Tot astfel înțelegem și vedem în același timp pe omul căruia i se vedea inima, din puternica bucată cu același titlu, cînd ne este evocat cu acel *„altceva care evidenția la el din toată structura ființei ceea ce era mai bun. Ceva care-l idealiza... Albeața?... sau nemișcarea?... sau faptul că funcțiunile organice, care turbură circulația sîngelui și*

alterează în noi efigia pură, la el aveau un fel de suspensiune extatică din pricina problemei uriașe a inimii“ (*Balaurul*, p. 110). Prezența ciudatului martir înconjura spitalul cu o atmosferă specială. „*Peste spitalul întreg apăsa o tăcere reculeasă, o gravitate melancolică. Furnicarul zgomotos părea lovit de o monotonie stînjenită. Un respect și o deprimare înconjurau cazul ciudat și tragic*“ (*op. cit.*, p. 112). Este curios cum, cu mijloace atît de abstract-intelectuale, atmosfera se constituie, sensibilitatea este impresionată.

Uneori analizele acestea, pătrunse de numeroase elemente senzoriale, dobîndesc largi dezvoltări, încît un singur gest sau o singură reacție sufletească este intens urmărită, aprofundată în toate laturile ei, printr-o metodă de istovire a amănuntului psihologic, prin bogate asociații în jurul unui punct infinitesimal, care, multiplicînd senzația prin reflecție, amintește de aproape tehnica ingenioaselor și abundentelor analize ale lui Marcel Proust. Pentru a ilustra procedeul, în toată bogăția lui, ne permitem să reproducem un fragment mai întins. El aparține romanului *Fecioarele despletite* și fixează obsesia personagiului Mini, care, persecutată de impresia de ariditate morală a interiorului familiei Rim, simte o ciudată nevoie de frăgezimi compensatorii : „*Acea uscăciune a sufletelor era azi un material care molipsea atmosfera din jur. Mini căutase tot timpul, în chip inconștient, apărare împotriva acelei uscăciuni, simțise o nevoie permanentă să atingă lucruri netede și reci, porțelane și cristale. La masă o nemulțumise căldura mîncărilor și fermentația lor. Nu-i fusese foame, ca și cum se temea chiar de combustiunea alimentară. Punea ochii pe aburul rece al paharelor pline ca să și-i răcorească, și mîinile, pe cît era îngăduit, atingeau luciul farfuriilor. Din sufragerie preferase să privească panourile lustruite ale pereților, ceea ce era o dovadă puternică a funcției tactile a vederii. «Văd !» înseamnă desigur «pipăi cu ochii», dar de obicei alcătuiește un simț aparte care își pierde acest înțeles de atingere. Mini azi nu vedea, ci pipăia totul cu ochii pentru a se feri sau apropia, după nevoie, de lucruri sau oameni. În hall, în afară de simpatia ei pentru pendulă și pian, îi plăcuse să se razime de pereții uleiați și albi. Geamurile o satisfăceau. În schimb orice stofă, orice sculpturi, tot ce era țesut din fire multicolore sau reliefat, orice complicație, dar mai ales forma multiplă a ființelor și conținutul lor turburător, o nemulțumea. Mini trăise acele nevoi materiale ale impresiei, fără să-și dea seama de ele, decît atunci cînd se închegaseră într-una prea evidentă ; cînd, la dejun, îmbrățișase cu două mîini avide paharul, în care abia se turnase băutura proaspătă și acest gest spontan și neprotocolar atrăsese privirea ironică a lui Nory, care îi azvîrlise din ochi un : ce faci ? Mini se întrebase : ce fac ? și*

deslușise acel proces de emanațiuni și dizolvări ale sufletului în corp, cum și acele efluvii dinăuntrul vieții în afară, încă imponderabile, dar care vor forma cîndva o chimie nouă în noimele inseparabile ale trupului sufletesc și ale celui de carne. Se întrebase: ce fac? și răspunsese: mi-e înăsprit trupul de arsura întîmplărilor sufletești de aci, care usucă locul, și caut să-mi răcoresc prin mîini sufletul, pe netezirea milostivă a obiectelor din jur" (pp. 22—23). Măiastra pagină, printre numeroasele de același fel care ar fi putut fi citate, măsoară progresele analizei în proza noastră mai nouă. Din implicațiile unei singure impresii se desfac largi dezvoltări, cu variații pe tema aceleiași senzații, cu coborîri în regiunea umbrită a subconștientului, cu înălțări către reflecția generală, printr-o stilizare muzicală, continuă, în care fiecare frază nouă revine oarecum la punctul inițial, așa încît întregul nu face atît impresia unei înaintări pe o direcție orizontală, cît a unei adînciri și a unei potențări. Roatele succesive ale spiralei revin în același loc, dar la un nivel mai jos, încît întregul proces stilistic seamănă cu o scormonire în adîncime. Rebreanu a creat stilul zguduitor. D-na H. Papadat-Bengescu ne oferă pe acela scormonitor.

Nu fără intenție am ales mai sus un fragment referitor la o impresie subconștientă care se extinde treptat, dar se și luminează în același timp, ajunge în cele din urmă să străbată la claritățile conștiinței și să se cunoască deplin. Acesta este de fapt motivul capital al tuturor operelor d-nei Papadat-Bengescu și acela care fixează, cu încă o trăsătură, deosebirea artei sale de aceea a lui Rebreanu. Viața obscură a conștiinței joacă și în romanele lui Rebreanu un rol de seamă, dar ea este acceptată ca atare, descrisă dar nu luminată, în timp ce la d-na Papadat-Bengescu ea este supusă scalpelului incisiv și lentilelor măritoare ale analizei, pînă este transformată în luminoasă conștiință. Alături de fermentațiile subconștientului, nuvelele și romanele scriitoarei rezervă un mare loc omului care suferă, maladiilor de toate felurile, fizice și psihice, marilor episoade ale clinicei, tuberculoza prințului Maxențiu, în *Concert din muzică de Bach*, 1927, sau aceea a Anei în *Logodnicul*, 1935, miocardita cu dramaticul ei deznodămînt în *Drumul ascuns*, 1932, nevropatia de origini psihanalitice în *Fecioarele despletite*, etc. O dată cu acestea pătrunde în stilul scriitoarei cea mai bogată terminologie medicală pe care o cunoaște literatura. Omul fiziologic al naturalismului este prezentat încă o dată, dar cu competență oarecum tehnică, din unghiul unui biolog și al unui clinician, care știe de altfel că orice suferință a corpului este și o boală a sufletului, un principiu al disoluțiilor morale, urmărite cu neîndurare, obiectiv și exact.

În ce privește procedeele artistice ale compoziției, d-na H. Papadat-Bengescu a folosit, la început, povestirea sau confesiunea atribuite unui personagiu străin, mască transparentă sub care pulsează lirismul scriitoarei ; Bianca Porporata scriind lui Don Juan în eternitate... O dată cu *Pe cine a iubit Alissia* (în vol. *Sfinxul*, 1920), povestirea nu cade de pe buzele eroinei, ci se desprinde de pe acele ale unui alt personagiu, bătrînelul care nutrește pentru pupila lui un amestec de sentimente paterne și drăgăstoase, din care nu lipsește nici subtonul erotic, într-o vorbire care alternează efuzia lirică cu expresia realistă, elemente de proveniență deosebită și imperfect fuzionate, care dau nu știu ce caracter fastidios întregului debit al bucății. Scriitoarea începe a povesti ea însăși o dată cu *Balaurul* și *Fecioarele despletite*, raportînd totuși impresiile și reflecțiile la un personagiu preferat, devenit axa compoziției, Laura în *Balaurul*, Mini în *Fecioarele despletite*. Criticul care a urmărit mai atent și mai constant producția d-nei H. Papadat-Bengescu, d-l E. Lovinescu, n-a încetat să-i recomande, în numeroasele articole pe care i le-a consacrat, evoluția către „obiectivitate". Îndrumarea a fost ascultată și, astfel, în romanele care urmează *Fecioarelor despletite*, personagiul preferat, sub a cărui mască autoarea continuă să se zugrăvească pe sine, dispare, atenția povestitoarei distribuindu-se egal asupra tuturor figurilor mai de seamă

ale romanelor. Astfel privite, figurile cîștigă în contur și în relief, amănuntul social, pictura de moravuri intervin cu un rol necunoscut în trecut, dar o dată cu aceste progrese ale „obiectivității", care împrumută multe elemente ale tehnicei realismului, dispare nu numai fervoarea lirică, dar și acel amestec de lirism și analiză, care conferise marca lor cu totul originală primelor producții ale scriitoarei.

XI FANTAZIŞTII

N. DAVIDESCU, ADRIAN MANIU, I. VINEA, I. MINULESCU, MATEI I. CARAGIALE

O privire aruncată asupra curentelor mai noi ale prozei românești ne scoate în față grupul destul de omogen al scriitorilor fantaziști. Uniți prin mai multe trăsături comune ale invenției și stilului, ei reprezintă o dependență a estetismului, caracterizat mai înainte. Amatori de artă și de senzații rare, pornind, nu de la observarea realității, ci de la date ale fantaziei, speculînd pe alocuri pitorescul exotic și istoric, cultivînd atitudinile satanismului, stilul paradoxal și imaginea stranie, scriitorii fantaziști au prilejul să introducă valori de artă, pe care un tablou aspirînd către întregirea contururilor nu le poate trece cu vederea.

Prin originile ei, proza fantaziștilor este mult debitoare curentelor decadente de la sfîrșitul veacului trecut, al căror vocabular preferat apare în scrisul unui N. Davidescu, care nu economisește

termeni, precum : „coșmar“, „nevroză“, „luxură“, „halucinație“, „decrepitudine“, „hinoză“, „pervers“, „straniu“, „paradoxal“ etc., într-o goană care taie răsuflarea, după tot ce este bizar și morbid. Iubirea este asociată cu groaza, cu descompunerea și moartea, ca atunci cînd ni se evocă ciudata figură a Ibolyei, cîntăreața născută dintr-un conte ungur și o actriță evreică, consumîndu-se de dorul îmbrățișărilor bătrînului impresar Rabi Eliakim, un cadavru ambulant a cărui figură semăna cu *„măștile sinistre și caricaturile din evul mediu“*, numai pentru motivul că-i amintea de perversul ei tată, mort mai demult. În acest cadru fantastic și absurd apar comparații care asociază impresia neașteptată, artificială sau lugubră, fie că ni se vorbește, în legătură cu Ibolya, despre *„pleoapele carbonizate de luxură ca marginile unei invitații mortuare“* (*Ibolya*, 1911, în *Sfinxul*, 1915, p. 18), despre *„reflexul unui surîs roșu și arzător de minium“*, despre întreaga ei înfățișare de *„criptogamă uriașe și monstruoasă“* sau, cu o notație frumoasă, în legătură cu un alt personagiu, bătrînul sinistru amintit mai sus, despre *„cutele frunței sale* (care) *păreau niște lăzi pline cu secrete vechi și cu neașteptate întîmplări“* (*op. cit.*, p. 20). Nu numai aparența umană, dar și natura este supusă unui același proces de transformare fantastică, în care tot ce este ascuns, monstruos și clocotitor în viața naturii apare într-o descriere, nu lipsită de forță, prin care trece ceva din viziunile de groază ale unui Hiero-

nymus Bosch[1] : *„Plantele păreau niște bestii fără nume, zărite prin coșmare depărtate, monștri ținînd de paianjen și de omidă, mărite nebunește, cu pielea goală și turbure, cu pielea zbîrlită de peri scîrboși, cu pielea roasă de răni vii, cu pielea ciuruită de vipere nodate ; unele se tîrau ca rîmele, altele țîșneau ca săgețele ; unele zăceau ca hoiturile, altele se răsuceau ca bolnavii. Toate laolaltă grohăiau viața unui viespar apocaliptic. Balaurul simțea clocotind în el ceva din seva din prejur și vise seculare, nădejdi nelămurite, porniri ascunse se deșteptau în el ca niște mîngîieri subtile“* (*Apocalips profan, op. cit.*, p. 149). Dar Davidescu nu se oprește aci. Artistul decadent, dornic să se cufunde în pitorescul altor epoci, astîmpărînd setea de coloare care lipsește erei sale burgheze, evocă în mișcările dansatoarei pomenite, dezlănțuind pe scenă *„un lung suflu de stupru“*, baiaderele indiene din Visapura și Benares, preotesele lui Baal, coribantele Hekatei, ba chiar prințesele italiene de la curtea lui Laurențiu Magnificul etc., pînă cînd se lămurește apariția Ibolyei însăși, ca un *„cărăbuș gigantic în mijlocul scenei“*. Scriitorul aleargă altădată cu mintea înapoi pe linia timpului, pînă în clipa în care Cardinalul de Roma acuză pe marcheza Lora Lorenza de Belverani de a fi adăpostit pe alchimiștii evrei și pe vrăjitori, pe

[1] Pictor și gravor olandez, de un realism crud, cu înclinații spre bizar și monstruos (1450/1460—1516) (n. ed.).

Jean de la Rivière, Du Mesnil și Francesco Prelati, de a fi chemat *„larvele din morminte și demonii din Infern“* și de a fi practicat ea însăși *„sucubatul, sodomismul și incubatul“*. În aceste defilări ale trecutului, mai mult erudite decît colorate, știute mai mult decît văzute, se găsesc germenii acelei lungi serii de poeme istorice, apărute de-atunci, în care gustul scriitorului pentru fantazia istorică se dezvoltă, dar în același timp se sistematizează.

O inspirație fantazistă, respingînd procedeele intelectuale ale compoziției, este aceea a lui Adrian Maniu. Scriitorul așteaptă totul de la delirul inspirației, căci, notează el *„un lucru deja înțeles, deja prins in tine, nu mai are nici o importanță“* (*Din paharul cu otravă*, 1919, p. 93). La întrebarea : ce este scriitorul ? ni se răspunde : *„un bolnav care nu își poate stăpîni artezianismul gîndirilor și revarsă ediții de dureri prostituate întru hrănirea publicului“* (*op. cit.*, p. 101). Desigur, pentru a evita împărtășirea indiscretă a sentimentului înjosit, scriitorul preferă să adopte masca cinică, acuplînd tragicul și trivialul, afectînd naivitatea copilărească sau construind un simbol grotesc acolo unde am fi așteptat strigătul durerii, ca un om care și-ar bătea joc de suferința lui și a lumii, pentru a le putea ascunde mai bine. Cînd Scheletul, *Domnul Schelet*, alegoria lugubră și voit pedantă a propriei lui conștiințe, vine să se întreție cu scriitorul, un zgomot ca de scaune rupte anunță ivirea lui. *„Ah ! scaunele vechi se strică tot ca și scaunele tinere !* exclamă autorul, care se persiflează îndată : *Pentru mine asta e o cugetare.“* Urmează politețele întîmpinării : *„Vrei să mănînci ceva ? Ești foarte slab, d-le Schelet.“* La care alegoria conștiinței artistului răspunde : *„Mulțumim, eu mănînc vorbe. Ai văzut plante care prind muște, tot așa eu mă hrănesc cu suferințe.“* Și îndată persiflajul autorului dedublat, înveselindu-se pe propria-i socoteală : *„Obiectai că asta îi stricase dinții“* (*op. cit.*, p. 93).

Sub privirile bunei burgheze, madam Turti, care împletește la ciorapii ei, o dramă se petrece în viața străzii, evocată în forfota ei colorată, cu un farmec asemănător în multe privințe aceluia care ne vorbește din picturile de gen ale maeștrilor nordici : *„...afară, peste tîrg, pomii își lepădau frunzele. Carele cu dovleci și cu o femeie în vîrful încărcăturii, scîrțîiau spre piață cu boi suri ca pavajul. Ordonanțele duc coșnițe cu salăți în coșnițe de trestie, și un boier mare trece spre casă cu un crap gras cu solzi cît băncuța. Începe îmbulzeala — trec popi negri, țărani cu ițari, un cîrd de fete roșii cu părul zbîrlit pe ochi. D-na Turti se gîndește la știrile din gazetă — externe sau municipale — ciorapul merge înainte în iglițe. O distrează învălmășeala de pe stradă. Aleargă un dascăl cu căldărușa de cositor, trece iar fata cu scurteica în trențe, ducînd două cearceafuri cu rufe. Vin doi țărani trăgînd de o frînghie și de un picior, un porc mare, roz și păros care se zbate, grohăie și*

sparge urechile în guițaturi. Oamenii răcnesc — porcul chirăie. Fata se sperie. Un camion mînat de un bețiv vine în chiote și în goană. Porcul răstoarnă coșurile. Roțile camionului trec peste fată. Totul dispare. Rămîne norul de praf, frunze și îmbulzeală“ (*op. cit.*, p. 72). Buna madam Turti însoțește pe rănită la spital și mîngîie pe nenorocita deplîngîndu-și soarta care i-a cruțat moartea, cu vorbe în care se amestecă naivitatea și cruzimea personagiului, împreună cu acea satiră a milei, indicată de atitudinea autorului : *„Nu vorbi așa, o mustră madam Turti, Dumnezeu e bun, el ne scapă de primejdii, el a făcut să nu mori o dată cu porcul, și să te vindeci chiar de vei rămîne șchioapă“* (p. 73). În *Orfeu* sau *Povestirea multelor motive muzicale)* se produce încă o dată satira atitudinilor literare : *„Cîntă-ne, Orfeu — cîntă-ne însă ceva care să ne biciuiască letargia digestivă — vrem ceva modern într-un gen inedit cum e cura cu picioarele goale“* (p. 138). Situațiile tipice ale vieții nu-i mai ajung scriitorului modernist : *„O, refrenuri cotidiane !“* exclamă el în stilul unui Laforgue[1] cu care îl unește o comună tendință de a se degaja prin ironie de ceea ce sentimental îl angajează mai puternic. În locul oamenilor vii și a situațiilor reale, vor apărea astfel fantoșe tragice și grotești : Dorela, prințesa Limonata, pe care o vindecă de lingoare animalul care îi culege un pai din păr, căci, știut este că : *„Limonata fără pai nu se consumă“*, joc de cuvinte care bagatelizează cu autoironie subiectul.

[1] *Laforgue, Jules* (1860—1887) — poet simbolist francez, care împletește fantezia cu ironia (n. ed.).

În căutarea noilor metode literare, Maniu adoptă procedeul simbolist al acumulărilor de imagini eterogene, dar convergente ca sens emotiv, refăcînd o atmosferă unitară. Este vorba, de pildă, de a ni se evoca vraja unei melodii răsunînd dintr-un clavir ? Mai multe imagini, disparate, dar constituind o atmosferă, vin să-și ofere serviciile lor : *„Muzica era foarte tristă. Era muzica, furtună pe mare și oameni care stau pe dig așteptînd sfărămături de corabie. Erau cîini care tremură în ploaie și cearceafuri furate de stafii care vor să fie îmbrăcate cuviincios“* (p. 87—88). Sau prin a evoca aceeași muzică, cu aceleași mijloace : *„Pianul cîntase sticle de parfum, fecioare care așteaptă la ferestre de castel pe iubiții în zale. Pianul cîntase sticluțe de spițer, doctori care apasă fiecare coastă să vadă unde este rana“* (p. 89). Alteori cuvintele se înlănțuiesc după raporturi pur sonore : *„Evohe ! Evohe ! spiritual — elegant — un calmant — senzual“* (p. 140), în simple asociații verbale, cărora este inutil să le căutăm un înțeles : *„Nu, obiectivul lui era prea subiectivat dependințelor morale“* (p. 141) și care uneori duc la jocuri de cuvinte, exerciții beoțiene cu care autoironistul se flagelează în voie : *„E întors de curînd din Teba augurul nostru, și e specialist în*

cartomancie, dă consultații și ghicește în fundul ceștei — poate mai e o scăpare pentru Euridice — o scăpare de vedere" (p. 145) sau : *„Cu ocazia asta bucătarul impuse reforme neștërse de timp sau șervete"* (p. 128). Preferînd visul, realității, și imaginea nebuloasă, contururilor clare, scriitorul va folosi din belșug, ca atîți scriitori simboliști, substantivul derivat din infinitivul verbelor : *„împădurirea"* în loc de „păduri", *„troienirea"* în loc de „troiene", *„fulguirea"* în loc de „fulgi de zăpadă", *„văluirea"* în loc de „valuri", *„înzăpezirea"* în loc de „zăpadă" etc. Cînd scriitorul va nota deci : *„Deoparte cobora cîmpia mlăștinoasă, cu cenușiul monoton al papurei și cu nuferi galbeni și grei, de alta împădurirea tristă și neagră"* etc. (p. 33), pădurea va fi mai bine văzută ca efect pitoresc de ansamblu, ca pată amorfă în peisagiu, prin intermediul substantivului infinitival [1].

Mare rol joacă în proza lui Maniu imaginea fantastică, culeasă din tezaurul vechilor eresuri, a legendelor și basmelor aduse prin el la o viață nouă. Iată *„potecile ierboase în care noaptea cerbi încăpățînați se izbeau în frunți pînă în stinsul lunei"* (p. 33). Iată un peisagiu de toamnă : *„Dealurile întind spre nemărginire spinarea lor văruită sau pîntecele întunecos, pe care desțelinarea a*

[1] Vd. aceeași formă a substantivului, la Macedonski, în expresii, precum : *„deșirările de uliți", „nemărginirile văzduhului" (Între cotețe), „neașteptata întrandafirare" (Bucureștii lalelelor)* etc.

brăzdat patrate și dreptunghiuri. Grădinile de zarzavat au verze albastre borțite și înfoiate, ca și cînd în adevăr fiecare ar avea cîte un copil mic — poate doi — aduși de barză. Ce e sigur, berzele au trecut ca o suliță prin toamna asta și s-au înfipt în adîncimi." Și mai departe, o dată cu coborîrea amurgului de toamnă : *„Apele fumegă ca vetre pline de cenușe albă. La capătul ogorului e un pom bătut de asfințitul soarelui — și cum toamna i-a făcut frunzele de foc — pare o flacără, sau chiar pomul care ardea nemișcat și din care vorbea Dumnezeu"* (p. 41). Înzestrarea vizuală a lui Maniu este una din cele mai de seamă în epoca imagismului și unele din viziunile cele mai puternice ale prozei mai noi, însuflețite de tainice înfiorări ale sentimentului, reliefate prin contopirea unor reminiscențe din lumea basmelor și eresurilor, le datorăm operei sale cu atîtea repercusiuni în scrisul tinerilor.

Cu toate afirmațiile sale de principiu, prin ironie și autoironie, Maniu introduce în proza sa un accent de luciditate. Atitudinile sale de Pierrot trist sau de Hamlet bufon implică vivacitățile minții. Chiar cînd notează senzațiile rare ale nevrozei, scriitorul nu se uită cu desăvîrșire pe sine. Coborînd sub straturile luminoase ale conștiinței, el regăsește apoi miturile subconștientului colectiv, basmele și legendele. Amator de folclor, de artă și de pitoresc istoric, el nu ne înfățișează niciodată spectacolul individului abandonat în întregime de-

lirului subiectiv al subconștientului său. Acesta este mai degrabă cazul omului care se spovedește în *Paradisul suspinelor*, 1930, poate opera cea mai reprezentativă a lui Ion Vinea. Dar scriitorul deși va nota, după cum singur ne atrage atenția, *„stări supranaturale“*, *„încordarea și ascuțirea simțurilor“*, *„misticismul nebulos“*, *„risipirea conștiinței“*, *„viața visată asemeni visului de care îți amintești într-un vis“*, luciditatea lui în urmărirea acestor stări liminare nu se va dezminți o clipă. Autorul va povesti din unghiul subiectului delirant, care găsește, pentru a-și exprima stările interne sau viziunile sale, imagini de o mare precizie și uneori de o rară forță poetică. Evident, imaginile lui Vinea apar totdeauna în serviciul analizei, și ceva din conștiința romancierului naturalist trece și prin proza sa, atunci cînd eroul povestirii sale ni se recomandă ca *„un caz interesant de umanitate“*, vrednic deci a fi studiat ca atare. Una din particularitățile cele mai de seamă ale lui Vinea este de a practica analiza cu mijloacele evocării. Dintre cele trei funcțiuni ale prozei literare : povestirea, analiza, evocarea, am văzut că scrisul lui Arghezi dă celei din urmă o dezvoltare aproape exclusivă. Vinea încearcă acum o nouă grupare a elementelor disociate de Arghezi, povestind, dar mai cu seamă analizînd cu mijloacele imagistice ale evocării. Imaginile cu funcțiune de caracterizare internă alcătuiesc sectorul propriu lui Vinea într-o hartă stilistică a prozei noastre mai noi.

Paradisul suspinelor este confesiunea unui nevropat, un ins purtînd povara unei vechi obsesii erotice nedezlegate, după schemele psihanalizei, scriind cînd în numele său, cînd la persoana a treia, uneori intercalînd mărturii străine, deplasîndu-se în diferite niveluri ale duratei, înaintînd sau revenind în timp, căci — ne previne autorul în comentarul cu care întrerupe din cînd în cînd confesiunea personagiului său — *„sensibilitatea dureroasă a eroului s-a lăsat desigur condusă în povestire, mai mult de acuitatea impresiilor conținute, decît de ordinea cronologică și decît* [de] *logica expunerii“* (p. 23). „Oboseala“, „urîtul“ sau „timiditatea“ ajung să justifice trecerea de la confesiune la narațiune, vorbirea cînd în numele propriu, cînd la persoana a treia, căci, ne asigură autorul, *„graiul e un hamac comod în care te întorci pe ce parte îți priește“* (p. 25). Disoluția formelor logice ale compoziției atinge o dată cu aceasta punctul ei cel mai înaintat.

Am spus că în evocarea stărilor interne, sesizate în planul în care conștiința abia mijește, Vinea obține notații de o mare putere sugestivă. Iată tăcerea locuinței în care Darie duce existența părăsită a unui dement : *„Timpul zace acolo ca o așteptare pe urma unei tainice lipse“*. Cînd i se întîmplă să deschidă ușa vreunei încăperi : *„Molii își iau zborul lor de flanelă prin amurgirea stătătoare“*. Uneori încearcă să trezească, prin sunetul glasului

ecourile ațipite ale odăii, dar *„sunetul s-a poticnit însă printre obiecte, ca un ghem de hîrtie pe covoare și divanuri“* (p. 10). Există totuși o rezonanță a tăcerii și singurătății : *„Singurătatea, ca o cutie de violoncel, geme“* (p. 12). Cîte o amintire se insinuează încet în conștiință și *„coboară vremile de somn, ca un călător într-o luntre“*. Este ciudat cum se trezesc deodată imagini neatinse, în atmosfera nealterată a trăirii lor dintîi, *„ca blănurile în pulberea polară a naftalinei, ca bijuteriile în catifeaua cutiilor vechi“* (p. 15). Uneori somnul cel moale stinge cu instantaneitate slabele tresăriri ale acestei conștiințe : *„...Și somnul și-abate ciocanul de puf“* (p. 28). In casa copilăriei lui Darie apăruse o femeie tînără, Lia. Doi bărbați prinseră *„murmurul surd al fîntînii de sînge încuiată în statuia ei vie“* (p. 37). Cînd, în ascunzișul lui, observă cum fluturarea albă a Liei, *„cu pasul lui Isus pe ape“*, traversează coridorul și se mistuie în odaia unuia dintre amanți, *„Darie e năbușit ca într-un sicriu cu garoafe“*. Tîrziu bîjbîie băiatul pe drumul către culcușul său și *„se ghemuie în așternutul rece ca luna de la fereastră“* (p. 47). Din frigurile care îl zguduie, încet *„conștiința se regăsește pe sine și-și reia tic-tacul alene, ca un ceasornic urnit după ani de tăcere“* (p. 48). Copilul îngălbenește și răul care îl mistuie se întinde ca o molimă peste întreaga natură : *„Paloarea lui atinse ca o mană grădina, stinse fîntînile, încetini ritmurile“* (p. 50). Dar obsesia erotică nu-l părăsește pe adolescent și *„castitatea lui Darie ceda ca un bloc de zăpadă în care pătrunde sîngele scurs din înjunghierea pe loc a unui animal“* (p. 57). Din sugestiile singurătății, ale nopții și ale tăcerii se încheagă în somnul lui Darie vise stranii, nu vise gnomice, cu tîlcuri alegorice, ci delicate simboluri interpretînd senzații, vagi stări ale subconștiinței. Se făcea că rătăcea *„cu pași de pîslă, pe covoarele ruginii ale unui imens palat cu vitraliuri vinete. Lumina care pătrundea în uriașele încăperi se descompunea funerar, ca într-un crepuscul de risipitoare toamnă, peste grupuri de doamne vîrstnice și cernite, cari în jurul meselor șopteau, nemișcat. O tăcere de seră stăpînea din prag în prag pe unde trecea Darie într-o misterioasă căutare...“* Dar cuvintele șoptite nu i se lămureau, căci ele pluteau *„fără înțeles, precum fără mireasmă sînt florile covoarelor de lînă“*. Deodată visul se precipită către sfîrșitul lui : *„Îndată un țigan aurar, cu lungi plete de smoală, îi vestea sfîrșitul visului. Alteori un stol de domnișori în frac, înalți cît lăstunii, cotropeau în dungi întunecate scările sufletului asemeni bemolilor dintre clape. Darie încerca să alunge aceste viziuni. Senzația dulce că e vară și întuneric îl moleșea“* (pp. 26—27). Întreaga relatare a visului este o poemă cu variațiuni pe tema negrului, ca simbol al nopții, al singurătății, al tăcerii, efulgurat în viziunea grupului de bătrîne doamne cernite, șoptind cuvinte fără înțeles și în aceea finală a țiganului aurar sau, cu ritmica precipitată a sfîrșitului, a sto-

lului de domnișori în frac cotropind scările sufletului, ca șirul de clape negre ale bemolilor sub mîna prestigioasă a unui pianist. Se îmbină într-o astfel de viziune nenumărate asociații și corespondențe delicate pe care analiza abia dacă le poate cuprinde, dar pe care sensibilitatea sedusă le înregistrează cu siguranță.

Deși, prin chiar motivele ei, proza lui Vinea presupune suspendarea sau cel puțin slăbirea funcțiunii realului, ea nu va manifesta în mai slabă măsură facultatea eminentă de a nota aparența externă. Desigur, imaginile lui Vinea nu vor avea un sens decorativ ; ele nu vor fi notațiile unui pictor, amator de colori și de efecte de lumină. Metaforele și comparațiile lui vor traduce viața adîncă a sentimentului, ca atunci cînd resimțind tot ce e măreț și august în trecerea unei nopți va vorbi despre *„carele de palisandru ale nopții“* (p. 17) sau, în simțirea misterului ei religios, va reține comparația neîncercată mai înainte : *„Ziua trecu, noaptea sosi iar, grea, ca un patrafir“* (p. 21). Mai deseori însă senzațiile se asociază sau se contopesc în sinestezii ingenioase, după tehnica „corespondențelor“ baudelairiene, astfel încît aspecte ale ochiului sînt reliefate prin valori sonore sau termice. Iată, pentru tehnica prin care percepțiile unuia din simțuri sînt puternic crescute prin asociația cu intuițiile altuia, viziunea unei fîntîni de piatră înviată prin senzația frăgezimilor locului : *„Curtea e aceeași, cu fîntîna de piatră, ca un mormînt spălat de șuvoiul de argint al răcorii“* (p. 9). Un foc care prinde să ardă cu putere este resimțit ca ampla armonie sonoră a unei orchestre răsunînd din toate instrumentele ei : *„Focul se înteți și prinse deplin, ca o orchestră în avînt“* (p. 22). Imaterialitatea sunetelor cheamă pe aceea a parfumurilor : *„Tălăngi se auzeau dogit. Vîntul le scutura pînă la pridvor sunetul, ca un parfum“* (p. 81). Alteori însă se renunță la mijlocirile comparației și senzațiile contopite într-un bloc solidar dau notații sinestezice, ca aceasta care traduce experiența complexă a unei nopți senine și umede, prin care vîjîie vîntul : *„Străbătui nesupărat curtea de cărbune și pornii fără țintă, printre două rînduri de clădiri cu ferestrele în somn. Suspinam ușurat. De-un vînt umed vîjîiau stelele“* (p. 22). Stelele care vîjîiau de un vînt umed contopesc sonoritatea, lumina și frăgezimea într-o trăire complexă și unică.

În grupul fantaziștilor poate lua loc și Ion Minulescu, atît prin nuvelele extraordinare ale unei etape mai vechi, cît și prin contribuții mai recente, cum este romanul *Roșu, galben și albastru*, 1924, povestind împrejurări din vremea războiului trecut, în care temperamentul său jovial și fantast, complăcîndu-se în atitudini cinice, ajunge să-și dea deplina expresie stilistică, prin imagini care doresc să înjosească aspectele pe care le evocă, să le prezinte în latura lor ridicolă sau trivială și printr-o pornire nestăpînită către divagația paradoxală.

Fantazia bufonă a lui Minulescu vede într-o femeie, *„fața rumenă ca o turtă dulce spoită cu sirop de zahăr ars, ochii albaștri ca sticlele de apă gazoasă, nasul scurt și insinuant cu nările vizibile ca două lanterne de automobil și buzele cărnoase, obraznice și răsfrînte ca ghizdurile unei fîntîni“* (p. 15). În timpul unei alarme aeriene i se pare că *„gardiștii stau lipiți de ziduri ca niște* ex-voto*-uri pe care poliția Capitalei i-a închinat sfinților Constantin și Elena, patronii Bucureștilor“* (p. 30). Soarele apunînd în lunga perspectivă a bulevardului Elisabeta produce următoarea comparație : *„Bulevardul Elisabeta se întinde drept ca un braț de atlet, în palma căruia, soarele pare o portocală de Jaffa“* (p. 58). Amintiri artistice se prezintă imaginației estetului. *„Gara Mogoșoaia e ticsită de lume. Bărbați, femei, oameni maturi și copii forfotesc, ținîndu-se de mînă să nu se piardă. «Orbii» lui Maeterlink au reușit in fine să se reprezinte și în România“* (p. 65). Pictura cubistă a timpului este evocată și ea, cu sprijinul neașteptat al unei figuri în text : *„În sufletul meu, Bucureștii s-au prăbușit cu zgomotul surd și elocvența plastică a unui amestec de colori, linii, planuri și intenții dintr-o pictură cubistă“* (p. 102). Obiectele confortului modern, ale luxului și ale artei, porțelanurile de Sèvres, Meissen, Nymphenburg, Alt-Wien și Kutany, parfumurile lui Guerlain, afișele ilustrate ale lui Toulouse-Lautrec, ba chiar și borcănașul cu crema Simon sînt elementelele unui *„bric-à-brac“*

în care fantazia scriitorului culege, dar nu alege. Cînd fantazia încetează să producă imaginile sale, intervine verva paradoxală, în improvizații pe care nu știm cine le oprește și din ce motiv : *„Războiul este un obiect de artă, deopotrivă de inutil și prețios. Un lucru este cu atît mai scump cu cît este mai rar. Colecționarii de lucruri scumpe sînt tot atît de rari ca și darul special de a nu vedea la fel ca toată lumea. Cînd însă, oamenii aceștia rari își expun colecțiile curiozității publice, mulțimea comună cască gura și sufletul fiecărui anonim simte nevoia să se înfrățească cu al celui care poartă cu adevărat un nume. Războaiele sînt ca muzeele naționale“* etc., etc. (*op. cit.*, p. 39).

Elementele cunoscute ale prozei fantaziste sînt sporite cu aporturi noi și grupate într-o sinteză personală de scrisul lui Matei I. Caragiale. Dacă am vrea să stabilim o legătură între Matei Caragiale și tatăl său, marele Ion Luca, ar trebui să ne referim în opera acestuia din urmă la sectorul ei fantastic și pitoresc, în care iau loc povestiri precum *Calul dracului* sau *Kir Ianulea*. Un filon nou, necunoscut lui Ion Luca, alimentează în tot cazul creația lui Matei și acesta este „estetismul“, din care el extrage profuziunea imagistică, pictura lucrurilor, aluzia artistică, expresia sentimentelor stranii. În *Remember*, nuvela din 1924, unde ni se povestește sumbra și enigmatica întîmplare a tînărului lord Aubrey de Vere, care își găsește moartea într-una din nopțile încărcate de păcat ale Berli-

nului de altădată, eroul povestirii îi apare autorului ca o imagine coborîtă din portretele lui Van Dyck sau Van-der-Faës. Farmecul nordic al acestei figuri ieșea cu atît mai bine în relief, cînd povestitorului i se întîmpla să-l întîlnească într-o rachierie neerlandeză, adevărat decor din pînzele unui Ruysdaël, Van-Brouwer sau Van-der-Hoogh, o încăpere îngustă și cam întunecoasă, asemeni unei locuințe de burgmaistru sau de staroste de breaslă, cu pereții ei căptușiți cu blane de stejar afumat și cu polițe pe care stăteau înșirate năstrape și ulcioare de Deelft (p. 38). Visul fantastic al povestirii începe să se țeasă în acea atmosferă saturată de parfumul băuturilor piperate cu mirodenii din Iava și Antile, sub vraja celor șapte mari safire de Ceylan strălucind în degetele straniului Aubrey de Vere. *Remember* este o poveste de noapte, ca și cealaltă scriere a autorului, *Craii de Curtea-veche*, 1929. Nimeni n-a întrecut pe Matei I. Caragiale în descrierea nopții și amurgului. Uneori ni se evocă *„lina boare a asfințitului* (care) *legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor agățați pe terasa casei din față, purtîndu-le mireasma pînă la mine. Seara da însuflețire umbrelor, în oglinzi, tainic, treceau fiori“* (*Opere*, ed. Perspessicius, p. 36). Alteori este noaptea grea, încărcată de păcate : *„Era o noapte de catifea și de plumb, în care adierea molatecă a unui vînt fierbinte cerca în zadar să risipească pîcla ce închegase văzduhul. Zările scăpărau de fulgere scurte, pădurea și grădinile posace tăceau*

ca amorțite de o vrajă rea ; mirosea a taină, a păcat, a rătăcire. Înaintam cu greutate prin întunerecul ce vătuia aleele singuratice, trebuind uneori să mă opresc covîrșit de slăbiciune“ (*op. cit.*, p. 44). Alteori este farmecul neliniștitor al unei ferestre luminate strălucind în noapte : *„Cheul era pustiu iar casele oarbe. Peste tot ferestrele erau negre, unele fiind însă deschise, se zăreau înăuntru acele lucori posomorîte de argint-viu ce rînjesc în oglinzi în întuneric. Una singură de sus se împăengina de raze slabe, aceea a unei odăi încărcate de poleeli, unde veghea o lampă așezată pe un colț de dulap — mai mult candelă decît lampă — abia lăsînd să se cearnă ca inveninată, printr-un înveliș de smalțuri verzi, o lumină înnăbușită, una din acele lumini, cari după datinele vrăjitorești sînt prielnice duhurilor rele ce rătăcesc în puterea nopții“* (p. 46). Și mai departe : *„Ah ! farmecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d'Aurevilly* [1] *?“* Dar sectorul

[1] *Barbey d'Aurevilly, Jules* (1808—1889) — prozator francez, de o originalitate mergînd pînă la extravaganță, cultivînd atitudinea satanică, delicatețea lucidă și un rafinament stilistic căutat, fără a înnăbuși însă spontaneitatea imaginației creatoare. A avut o influență capitală asupra lui Matei I. Caragiale și nu numai asupra lui. Un admirator fervent al său a fost Anton Holban, care a întreprins investigații minuțioase prin locurile unde a trăit și de unde s-a inspirat scriitorul francez pentru a alcătui un studiu ce avea să rămîie neterminat din cauza morții sale premature (n. ed.).

imagistic al nopții nu este singurul în care reușește Matei Caragiale. Într-o pagină de mare seducție stilistică, pe care o împrumutăm *Crailor de Curtea-veche*, Pantazi își povestește călătoriile lui și ceea ce autorul însuși numește *„trîmba de vedenii“* a acestei narațiuni, merită să ne rețină. Este mai întîi peisagiul romantic cu ruini : *„Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeață surpături de cetăți. Palate părăsite ațipeau în păragina grădinilor unde zeități de piatră, în veșmînt de mușchiu, privesc zîmbind cum vîntul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze, grădinile cu fîntîni unde apele nu mai joacă.“* De-acolo călătorul se îndreaptă spre munți, unde descripția folosește notația organică, în zugrăvirea ascensiunii către *„amețeala aprigă a culmilor,* (de unde) *lăsam în urma noastră înflorite poiene, urcam prin brădet. ...La picioarele noastre, între costișe pleșuve și dîmburi încomate de codri stufoși, văile se așterneau de-a lungul albiei șerpuite a rîurilor ce se pierdeau departe, în aburul cîmpiilor grase.“* Și în tăcerea locurilor înalte, deodată senzația auditivă se instalează cu putere : *„Un lung freamăt se înălța ca o rugăciune“*. Curînd însă iarna începea să viscolească și să geruie și călătorul se îndrepta către Sud, spre locurile denumite în stil clasic-abstract : *„țărmurile lăudate ale mărilor elene și latine“*, unde îl întîmpină mai întîi ispitele mirosului : *„Mireasma florilor de oleandru se așternea amară deasupra lacurilor

triste ce oglindă albe turle între funebri chiparoși“.* Și de unde chipul omului lipsea și din peisagiul romantic al ruinelor și din viziunea culmilor imaculate, el apare acum, în pictura Sudului, ca în frumoasa evocare dalmatină, spicuită mai sus în descrierile lui N. Iorga : *„O grecoaică ne zîmbea dintr-un pridvor perdeluit de iasomie“*. Forfota omenească a porturilor din miazăzi se asociază : *„Ne tocmeam cu negutătorii armeni și jidovi prin bazare, beam cu marinarii vin dulce în tractire afumate unde jucau femei din buric. Ne amețea forfoteala pestriță din schelele scăldate în soare cu legănarea molcomă a catartelor, ne fermeca lina tăcere din cimitirele turcești, albul răsfăț al orașelor răsăritene tolănite ca niște cadîne la umbra cedrilor trufași, lăsam să ne fure vraja albastră a Mediteranei pînă cînd copleșiți de toropeala cerului său de smalt și înnăbușiți de vîntul Libiei, ieșeam la ocean.“* Drumul ducea mai întîi spre Nord, unde din jocurile umezelii cu lumina se vedea cum *„razele piezișe daureau viu burhaiul, destrămau tortul brumelor în toate fețele curcubeului și erau, la fel niciodată, împurpurări grele în asfințit, aproape străvezimi viorii și sure în serile lungi de vară, feerica strălucire a zorilor boreale deasupra nămețirilor de ghețari“*. Și după această viziune a Nordului oceanic, în care apare și evocarea panoramică prin substantivul infinitival (nămețiri), întîmpinată atît de des la Maniu, căile Oceanului cotesc către Sudul exotic, spre ostroavele

Antile și, mai departe, către țărmurile indiene și chinezești, unde sunetul clopoțeilor din pagode produce această bogată aliterație : *„Vîntul fierbinte alinta lin clopoțeii argintii ai pagodelor, înclina foile late de plibani“*. Îmbelșugatele pagini din care am spicuit (*op. cit.*, p. 89 urm.) și care conțin ca o quintesență a descripționismului exotic, așa cum de la Alecsandri și Iorga nimeni n-a mai încercat, sînt compuse cu mijloace de evocare în același timp romantice prin profuziunea colorii, dar și clasice prin mulțimea epitetelor generale : *„ruine semețe, lung freamăt, locuri triste, lina tăcere“* etc. și prin armonioasele cadențe oratorice ale perioadelor ample, bine echilibrate. Elev al lui Anghel Demetriescu, al cărui învățămînt va fi fost operant nu numai în latura remarcată a interesului pentru istoria națională [1], temperament paseist în mai multe feluri, complăcîndu-se să reînvie ceva din fastul stilistic al momentului lui Odobescu, Matei I. Caragiale ne vorbește desigur și prin reluarea vechilor și nobilelor procedee ale retoricei clasice, în care a turnat un conținut romantic prin coloare și modern prin straniul sentimentelor încercate.

Tabloul se complică mai mult considerînd mai de aproape opera capitală a lui Matei Caragiale. *Craii de Curtea-veche* este o încercare de restituție a vechiului regim în declin, construit pe opoziția simetrică a două categorii : vechea aristocrație, în faza ei de disoluție boemă și esteță, perpetuînd amintirile de trufie ale sîngelui cuceritor, a anticelor „stirpe“ dominatoare, după cum sună cuvîntul deseori și în mod caracteristic întrebuințat, într-o viziune a istoriei care amintește pe Gobineau [1], lume reprezentată prin Pașadia și Pantazi, apoi lumea nouă înfățișată printr-un exemplar infam, numitul Pirgu, asociat marilor orgii și intenselor visări ale precedenților, poate din obscura atracție a acestuia către tipul superior de umanitate, dar mai sigur din pornirea amarnică și deznădăjduită a acestui tip de a degusta în tovărășia infamă spectacolul apusului său tragic și măreț. Ce este nobil și trufaș este bun ; ce este plebeian și laș, este rău. Acest manicheism moral, în spiritul nu numai al lui Gobineau, dar și al unui Nietzsche, se rezolvă în apoteoza visului gnomic, povestit cu grandoare către sfîrșitul cărții, frumos moment al prozei fantaziste, în care craii de Curtea-veche, Pașadia și Pantazi împreună cu autorul, întreprind călătoria din urmă, pe punțile arcuite spre Eternitate, precedați de danțul scălămbăit al lui Pirgu : *„...Răscumpărați prin trufie, aveam să ne redobîndim înaltele locuri“* (p. 186).

---

[1] Cp. *Prefața* d-lui Perpessicius, la *Opere*, 1936, p. 21, unde se face și apropierea dintre schițele pregătitoare ale *Crailor* și nuvelele istorice ale lui Odobescu.

[1] *Gobineau, Joseph Arthur* (1816—1882) — scriitor francez, autor al mai multor romane, memoriale de călătorie, volume de eseuri. Celebritatea lui s-a datorat unei cărți de tristă amintire care a stat la temelia rasismului modern (n. ed.).

Dar acestui maniheism moral, distingînd limpede între bine și rău, îi corespunde și un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Matei Caragiale își primește una din pecețile ei stilistice cele mai izbitoare. Poate nu există o altă operă a literaturii române care, deopotrivă cu *Craii de Curtea-veche*, să fie construită mai limpede din resursele contrastante ale lexicului. Deoparte, noțiunile împrumutate vieții nobile și curate a spiritului : „grav", „nobil", „pur", „venust", „demnitate", „mărinimie", „avînt", „duh", „nostalgie", „fermec" etc., de cealaltă parte, termenii josniciei, ai urîțeniei fizice și morale, ai vițiului și mișelniciei, culeși din *argot*-ul mahalalelor sau dintr-un vechi fond de turcisme, care ne aduc curioasa dovadă că vechea influență a împrumutat limbii noastre multe din nuanțele disprețului : „trăsneli", „toane", „beteșuguri", „spurcat", „scîrnav", „mardeiași", „tîrfe", „codoși", „țațe", „teleleici", „sanchiu", „rable", „geamale", „baldîre", „balcîze" etc. Puterea de a adora și aceea de a urî și, mai cu seamă, de a disprețui sînt cei doi afluenți care se varsă în albia *Crailor de Curtea-veche*. Iată, la cîteva pagini unul de altul, portretul eroului mult iubit, al lui Pantazi, și acela al personagiului în care se concentrează toate resentimentele aristocratice ale autorului, Pirgu. Perechea lor este deopotrivă cu aceea a lui Prospero și Caliban în *Furtuna* lui Shakespeare. Pantazi apare într-un cadru de grădini, ca într-unul din portretele Renașterii, în care

armoniile serii se rostesc încă o dată : *„În apriga înviorare a verdeții bete de umezeală și pustie cu desăvîrșire, grădina dezvelea spre seară, cînd se însenina vremelnic, frumuseți nebănuite. Și în cea mai minunată dintre seri, avui pe podul cel mare al lacului plăcuta surprindere de a-mi regăsi amicul. Rezemat de șubredul parmaclîc, el își ațintea privirea asupra albei scînteieri a luceafărului răsărind"* (p. 87). Vorbirea lui înflorită și savantă de om, *„adăpat la izvorul tuturor cunoștințelor"*, *„împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tutulor popoarelor"* (p. 89), sună ca o muzică : *„vorbea măsurat și rar, împrumutînd spuselor cît de neînsemnate fermecul glasului său grav și cald pe care știa să-l mlădieze și să-l învăluie, să-l urce sau să-l coboare cu o fericită măestrie. L-am însoțit ascultîndu-l cu o plăcere crescîndă în umbra acelei seri aproape mistice căreia el îi resfrîngea în ochi albastrul adînc și în întreagă făptura sa liniștea nesfîrșită"* (p. 87). Pirgu apare între-acestea în tovărășia lui Pașadia, *„mai tînăr mult* (decît acesta), *coclit însă și buhav*, (legănînd) *pe niște picioare subțiri arcuite în afară o burtică ascuțită, oglindea pe fața-i rînjitoare și botoasă josnicia cea mai murdară. Cel dintîi, foarte rece, își rotise încet privirea posomorîtă pe deasupra capetelor, celui de al doilea îi jucau fără astîmpăr ochișorii vioi și refecați sclipind de vicleană răutate. În tot, impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba lui, iar alăturarea de domnul cel trufaș*

făcea să-i reiasă și mai respingătoare mutra obraznică de marțafoi" (p. 95). Și cînd în grupul eteroclit, craii de Curtea-veche încep să depene firul visărilor lor de esteți, din vremea Craiului-Soare, cu Berwick la Kehl și cu Coigny la Guastalla, din aceea a „dulceții traiului", la Herrenhausen, la Schönnbrun și la Ermitage, cînd craii se războiau pentru Rameau și pentru Gluck, Pirgu le taie vorba sastisit : *„Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, să mai vorbim și de muieri"*. Acele care îi trebuiau lui Pirgu, manifestînd respingere pentru tot ce e *„venust și pur"*, erau *„femei schiloade, știrbe, cocoșate sau borțoase și mai ales peste măsură de grase și de trupeșe, huidume și namile rupînd cîntarul la Sfîntul-Gheorghe, geamale, baldîre, balcîze*" (p. 104). Riscul literar al acestei descrieri este compensat prin jocul alternanțelor și nici un alt scriitor nu l-ar mai putea încerca vreodată, dacă, asemeni lui Matei Caragiale, n-ar dispune de puterea ascensiunii lui către înaltele trepte ale fervorii lirice și de acea virtute a disprețului care se lasă parcă hipnotizată de ceea ce o stîrnește și o î. - tărîtă mai aprig.

XII ROMANCIERII

(AL TREILEA REALISM)

IONEL TEODOREANU, EM. BUCUȚA, CEZAR PETRESCU, GIB I. MIHĂESCU, CAMIL PETRESCU

Impresia pe care a făcut-o *Ion* al lui Rebreanu, urmat la scurte intervale de celelalte romane ale autorului, a produs între prozatorii noștri o emulație, pe care se cuvine a o socoti drept unul din cele mai de seamă evenimente ale literaturii de după Războiul Întregirii. De unde literatura narativă anterioară se realiza de preferință în cadrul sumar al schiței și nuvelei, exemplul lui Rebreanu trezește în cea mai mare parte a prozatorilor noștri aspirația către romanul de amplă compoziție, „fluvial", după cum sună expresia popularizată de critica franceză cu prilejul renumitei fresce psihologice și sociale a lui Marcel Proust, încît puțini sînt autorii care, în această vreme, să nu fi realizat cel puțin un roman în două volume, după măsura impusă de modelul lui *Ion*. *Purgatoriul* lui Corneliu Moldovanu, un autor ajuns, după un popas mai vechi în proza fantastică și esteță, la ro-

manul realist, cu pictura mediului urban şi a „lumii bune“, în care se continuă vechi deziderate ale lui Duiliu Zamfirescu, apoi romanele lui V. Demetrius, Dem. Theodorescu şi N. Davidescu, reflectînd drama răscrucii sociale a vremii, acele ale lui I. Agîrbiceanu, C. Ardeleanu, V. Eftimiu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Em. Bucuța, Jean Bart, Victor Ion Popa, George-Mihail Zamfirescu, Demostene Botez, E. Lovinescu, Mircea Eliade, G. Călinescu etc. sînt numai cîteva din momentele unui proces literar în care excelentul se amestecă cu mediocrul, un proces în curs de desfăşurare. Este sigur însă că oricare ar fi deosebirile de nivel estetic ale atîtor opere, din sforţarea conjugată a autorilor lor, procedeele de compoziţie şi puterea de observaţie, cunoaşterea omului şi a societăţii au cîştigat mult, şi fizionomia generală a literaturii noastre s-a schimbat radical. N-a sosit încă momentul de a considera mişcarea mai nouă a romanului românesc în toată întinderea ei. De pe acum se poate spune însă că modelele create vor obliga de aci înainte pe orice prozator la eforturi de invenţie, de adîncire psihologică şi de compoziţie artistică, în lipsa cărora producţia respectivă ar avea un caracter întrecut. Noua mişcare a romanului românesc a fost factorul care a adîncit perspectivele istorice ale întregii literaturi în proză de dinaintea anului 1920. În periodizarea viitoare a literaturii

româneşti, anul acesta va însemna desigur o piatră de hotar.

Cum nu ne propunem să studiem aci întregul curent al romanului nou, ne vom restrînge la analiza cîtorva din momentele lui, spicuite în operele mai de seamă ale cîtorva din autorii amintiţi mai sus. Este vorba de a izola unele directive generale, nu de a istovi studiul întregii producţii. Astfel ni se va arăta că în cadrul unui efort general către observaţia şi cunoaşterea omului şi a societăţii, care dă întregului curent caracterul unui nou realism, al celui de-al treilea, după primul realism al lui C. Negruzzi, N. Filimon şi I. Ghica şi după cel de-al doilea, iniţiat de B. Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu, se pot distinge două mari orientări, în care se infiltrează cîte o altă îndrumare a modelelor anterioare. Deosebim, pe de o parte, romanul cu preocupări de scris „artistic“, perpetuînd ceva din atitudinile şi mijloacele celui de-al doilea realism sau profitînd de sugestiile mai noi ale estetismului, de altă parte romanul în care predomină preocuparea analitică, pe linia lui Rebreanu şi a d-nei H. Papadat-Bengescu, uneori în revoltă faţă de procedeele „artistice“ ale celeilalte tabere, lucrînd pe „viu“, preferînd, în formele lui extreme, documentul neelaborat artificiului compoziţiei.

Din prima tabără se cuvine a menţiona mai întîi pe Ionel Teodoreanu, care în *La Medeleni*, 3 vol., 1925—1927, dă prima mare replică romanului lui Rebreanu, speculînd de altfel motivele altui mediu

și utilizînd cu totul alte mijloace. Cunoscător al sufletului copiilor și adolescenților, printre care știe să distingă și să învie temperamentele individuale, evocînd o lume idilică și patriarhală, în care nu există decît caractere „simpatice", un mediu social de stricte și consimțite ierarhii, cu oameni care cultivă deliciile sentimentului, prinși exclusiv în momentele lor de destindere, în lungi și fericite vacanțe, Ionel Teodoreanu este un pictor de scene grațioase, creatorul unui adevărat „rococo" moldovenesc, rămas pînă mai tîrziu lumea caracteristică a romanelor sale. Convenția literară este foarte puternică la Ionel Teodoreanu. După cum cu prilejul romanelor lui Paul Bourget[1] s-a observat că oamenii lui sînt exclusiv preocupați de amorurile lor, despre care rămînem nedumeriți cum poate să se dezvolte în izolare totală de celelalte împrejurări ale vieții, tot astfel admitem cu oarecare greutate ficțiunea unei lumi cu totul grațioase și libere, în care copii și adolescenți fac descoperirea treptată a iubirii și în care adulții le dispensează ocrotirile și mîngîierile lor, o lume peste care nu trece niciodată umbra durerii și a silniciei. Desigur, s-ar putea spune, copilul este omul înaintea vieții sociale, și acolo unde făptura lui stăpînește scena, contrastele sociale, dacă nu acele ale sentimentului individual, pot lipsi. Neluînd însă parte la viața

[1] Prolific romancier francez de o valoare secundară (1852—1935) (n. ed.).

societății, copilul o simte și o înțelege din afară și sufletul lui are adîncimi și complicații, lumini și umbre, care nu pot fi omise din tabloul lui psihologic.

Ionel Teodoreanu narează rareori. El preferă să pună în scenă, reproducînd lungi dialoguri și notînd din cînd în cînd, cu pătrundere, nuanțele replicelor, intonațiile și subînțelesurile. În felul acesta, el reia mijloace mult folosite și afinate de o lungă serie de prozatori anteriori. Utilizarea dialogului cunoaște, la diverșii autori, mai multe modalități. Uneori, dialogul apare numai în momentele caracteristice, cînd povestitorul simte nevoia să intensifice impresia, aducîndu-ne vii în față pe oameni, făcîndu-ne să auzim oarecum vocea lor și să se scutească astfel de sarcinile analizei. În intuiția schimbului de replice se obține atunci echivalentul mai expresiv al mișcărilor interioare ale oamenilor și al raporturilor care se țes între ei. Alteori, dialogul nu este un *intermezzo* cu funcțiuni de reliefare a impresiei, ci materia fluidă în care se dizolvă întreaga povestire. Dacă cel dintîi caz este al lui Sadoveanu sau Rebreanu, cel de-al doilea este de atîtea ori al lui Caragiale, al ironiștilor și humoriștilor, al lui Pătrășcanu, Cazaban și Brăescu, și al lui Ionel Teodoreanu. Desigur, în schițele sumare, dizolvarea povestirii în dialog este un procedeu care funcționează fără greutate, din pricină că narațiunea faptelor și faptul narațiunii pot coincide în întregime, cît privește durata lor. În

romanul de compoziție însă, în acela care acoperă lungi intervale ale timpului, sînt momente în care autorul este obligat la *racourci*-uri analitice, cu reveniri în urmă explicînd împrejurările care pregătesc un eveniment, cu considerații generale care îl încadrează, cu expresia atitudinii lirice a autorului. În momentele acestea, poetul dramatic și regizorul fac loc povestitorului, filozofului și poetului liric. Se vorbește cu spirit de simplificare despre genuri literare autonome. În realitatea privită de aproape genurile se amestecă și romanul modern le cuprinde pe toate. Artei compoziționale a lui Teodoreanu îi repugnă însă *racourci*-urile și intermediile povestirii și ale reflecției, încît romanul său se descompune într-o suită de scenete. Se poate spune că Teodoreanu compune romanele sale cu mijloacele mai vechi ale autorilor de schițe. Chiar episoadele unitare mai lungi sînt astfel fragmentate, mai întîi din dorința de prezentare directă, cu excluderea articulațiilor mai puțin vii despre care am vorbit. Iată, de pildă, în *La Medeleni*, episodul vizitei pe care Olguța și Monica o fac lui moș Gheorghe (I, p. 119 urm.). Întîi este redată, prin dialog, scena copiilor, apoi aceea a dulceței de nuci, apoi a citirii din *Biblie*, apoi a fesului etc., și din integrarea tuturor acestor scene, dacă povestirea nu înaintează, se constituie în schimb o „atmosferă", ceea ce pentru un romancier cu atîtea tendințe lirice, ca Teodoreanu, este desigur un lucru mai important.

În intervalele dintre dialoguri sau în comentarul replicilor apar toate acele imagini, comparații, metafore, remarcate de atîtea ori în scrisul lui Teodoreanu și în care s-a recunoscut, cu bună dreptate, principala lui particularitate stilistică. Abundența acestor elemente figurative este enormă. Pentru fiecare însemnare a gîndirii sau aparenții intervine și analogia lor sensibilă, pusă la dispoziție de o imaginație neistovită. Imagismul contimporan obține în romanele lui Ionel Teodoreanu unul din rezultatele lui cele mai eclatante. Darul imagistic al acestui scriitor are caracterul unui fenomen neobișnuit. Continua lui secrețiune ne uimește. După Arghezi, autorul *Medelenilor* manifestă desigur fantazia cea mai productivă în direcția creării de imagini. Dar Arghezi scrie o proză evocativă și imaginea este, în raport cu funcțiunea normală a acestei producții, un mijloc adecvat, în timp ce Teodoreanu scrie romane și, judecată după funcțiunea precumpănitor narativă a acestui fel de scrieri, bogăția imagistică atrage neapărat impresia excesului stilistic. Splendoarea acestei imaginații ne ostenește, ca prea mult aur într-o decorație. Căci imaginea lucrează mai bine atunci cînd apare cu intermitență, detașîndu-se pe un fond neutru și ca expresia unui moment de tensiune, în care puterile vizionare sînt puse în activitate. Imaginea are, în psihologia omului, un caracter eliberator, și poate ceea ce lipsește modului lui Teodoreanu de a o întrebuința este tocmai intervenția ei oricînd și

oriunde, nu numai acolo unde ideaţia se descarcă în strălucirea icoanei evocatoare. Ceea ce nu este adevărat deci pentru psihologia comună, pe ale cărei date scriitorul este totuşi ţinut să construiască, este adevărat pentru psihologia specială a autorului despre care ne ocupăm. Mintea lui este *„un polipier de imagini“*, după definiţia de atîtea ori contestată a lui H. Taine. Iată numai în primele pagini ale *Medelenilor*. Dănuţ înalţă un zmeu : *„În urma lui, mosorul se zbătea ca un guzgan epileptic“*. Cozile zmeului *„se alintau feminin în larg, dezmierdînd puterea vînturilor“*. Un vînt se stîrneşte : *„colbul se luă la trîntă cu şoseaua“*. Şeful gării îşi îmbracă în grabă haina, mîna lui răzbeşte *„prin tunelul de alpaca albastră“* al mînecii. Dănuţ priveşte cum funcţionează aparatul de telegraf, „looping-the-loop-*ul lent al benzii de hîrtie ciuruită de pe rotiţa telegrafului“*. Apare trenul, *„un punct negru, duşmănos ca o gură de revolver încărc t“*. Locomotiva trece de gară : *„Îngrozitor de supărată pe gară, maşina trecu înainte“* (I, pp. 6—12). Toate aceste comparaţii şi metafore, văzute de altfel din perspectiva personagiului copil, au o incontestabilă putere evocatoare, şi numai abundenţa lor, ivirea lor în orice clipă, ni se pare excesivă. Mai ales atunci cînd imaginile nu sînt raportate la psihologia copiilor, impresia excesului ne urmăreşte mai cu dinadinsul. În sfîrşit, o comparaţie sau o metaforă evocă nu numai un aspect prin altul, dar şi sentimentul care operează legătura, nuanţa de sensibilitate care face posibilă asimilarea celor două aspecte eterogene. Acest sentiment, această nuanţă de sensibilitate este adeseori la Ionel Teodoreanu de un lirism prea dulce. Iată pe doamna Deleanu ridicînd pălăria de pe părul Monicăi : *„...surîse părului descoperit : era auriu cum sînt numai pletele de soare, pe care copiii vînători de fluturi le găsesc prin iarba crîngurilor, zîmbind sub pălăria lor, în locul fluturelui după care au azvîrlit-o“* (I, p. 13). Trăsura aleargă pe şoseaua care taie cîmpul înflorit : *„pe-alocuri s-alungau atîţia maci, de parcă toate pozele Scufiţei Roşii din cărţile de basme porniseră însufleţite, lăsînd albe paginile, rumenind cîmpiile...“* (I, p. 18). Moş Gheorghe înfloreşte cosiţa Olguţei : *„cuprinzînd c-o mînă hăţurile incrustate cu mînile Olguţei, scotoci cu cealaltă în buzunarul de la piept, scoase o garofiţă sălbatecă şi binişor înfipse în pletele întunecate ale Olguţei roşul luceafăr al dedeochiului“* (I, p. 19—20). Fluturii, razele de soare, Scufiţa Roşie, luceafărul fac parte dintr-o recuzită imagistică prea veche şi manifestă un sentiment fără vigoare. Neajunsurile lui Teodoreanu sînt totuşi acele ale calităţilor lui. Nu atît lipsa, cît abundenţa o regretăm uneori în operele sale, al căror clocot de viaţă proaspătă împiedică pe oricine să le considere altfel decît cu participare.

Un autor care manifestă unele afinităţi cu Ionel Teodoreanu, în tendinţa comună de a face să fuzioneze povestirea cu viziunea, este Emanoil Bucuţa,

căruia proza noastră mai nouă îi datorește în primul rînd anexiunea unui sector original al artei descriptive, pitorescul balcanic, fenomen paralel cu pătrunderea lui în pictura vremii sau în poezia lirică a lui Ion Pillat. În *Fuga lui Șefki*, 1927, povestea unui băietan turc, care, purtat de vehemențele rasei sale de războinici, fuge din calea iubirii moleșitoare, într-o luptă care se dă mai întîi cu sine însuși, apare talentul unui ochi plastic, procedînd însă nu atît prin sclipire imagistică, cum lucrul se întîmplă la Teodoreanu, cît prin bogate descripții, alunecînd adeseori către minuția laborioasă. Iată, de pildă, momentul în care Șefki coboară legat de frînghia, încredințată unor camarazi de jocuri și unor rivali, pe zidul de piatră al malului dunărean, pentru a prinde puiul de erete : „*Șefki aluneca spre culcușul eretelui. La început ierbăria deasă, plină de pulbere și de semințe pipărate i se scutura.e în cap și-l înecase. Fluturi mici, pestriți, și lăcuste cu aripi roșii tresăriseră din toate părțile. Piatra, pe sub mușchiul ei de piept păros, se umpluse de mișcare. Cîte o șopîrlă își ținea ochii de nestemate la el, ca turnată în aur. Numai gușulița i se bătea zvîcnit. Pînă pierea pe neașteptate în vreo gaură, ca să dea poate de veste stăpînului de dedesubt, încolăcit verde pe comorile lui, în măruntaiele cetății. Frămîntări șerpuite ale tufărișului arătau fuga prin adăposturi și a altor vietăți, cu solzi sau cu blană. Din cînd în cînd apa suna departe și înfundat, de căderea melcilor sau a bucăților de moloz*“ (p. 43). Procedeul imagistic este deci cu totul altul decît la Teodoreanu și s-ar putea spune că pe cînd filiațiile acestuia din urmă urcă pînă la metaforismul lui Delavrancea, Bucuța se leagă mai degrabă de arta descriptivă a unui Macedonski. Pe de altă parte, pe cînd Teodoreanu folosește cu multă preferință dialogul, pe care îl stăpînește cu virtuozitate, în romanul lui Bucuța, oamenii nu vorbesc cu naturalețe, replicele lor nu par trecute prin urechea autorului. Bucuța este în schimb un om cu multe cunoștințe, un spirit învățat și exact, deprins cu metodele observației, și împrejurarea aceasta explică abundența notației substantivale, lucrurile însăși mai mult decît impresiile subiective în legătură cu ele părînd să fixeze atenția sa. Caracteristică în această privință este descrierea înghețului care îl cuprinde într-o noapte pe Șefki : „*Șefki nu se mai mișcă. Rămase multă vreme așa. Era fără viață și negru în frunziș, ca unul din trunchiurile de salcie ale apei. Îngheța. Își simțea oasele goale, mărgelele și noduleţele palmei, încheietura pumnului, fluerele brațului, ciolanul umărului, coșul pieptului, șurupul știrb de lemn al șirii spinării, aripile șoldurilor, fără carne și fără zgîrciuri*“ etc. (p. 128). Mulțimea detaliilor concrete ale acestei descrieri quasi științifice, cu abundența ei de substantive variind expresia detaliului anatomic, dă măsura stilului, lipsit poate de căldură comunicativă, dar exact și prob, niște calități de care tocmai epoca

noastră, cultivînd improprietățile imagismului, are multă nevoie.

Dacă romanele lui Ionel Teodoreanu sînt construite cu o largă întrebuințare a dialogului, care strîmtează în proporție spațiul pe care și-l rezervă comentarul și povestirea autorului, acest spațiu este mult dilatat la Cezar Petrescu, care își analizează personagiile cînd strămutîndu-se în interiorul lor, cînd privindu-le din afară. Dialogul joacă la acest scriitor primul dintre rolurile pe care le-am distins mai sus, acela de a reliefa imaginea unui ins sau a unei situații. Întinsul loc destinat comentarului și narațiunii acordă unui roman ca *Întunecare*, 2 vol., 1928, acela în care Cezar Petrescu ajunge la plinătatea măsurii lui, caracterul unei lucrări de analiză și de reconstrucție a unui moment important al societății noastre, Războiul. Întregirii cu epoca de înfrigurare care l-a precedat și cu dezamăgirile apărute mai tîrziu. Printre autorii care au contribuit la înflorirea contimporană a romanului, Cezar Petrescu este fără îndoială acela care dispune de cel mai întins cîmp de observație. Nimeni altul, alături de el, n-a erijat o frescă la fel de completă a societății noastre. Aproape nu există categorie care să nu fie reprezentată în vasta și stufoasa construcție a *Întunecării*, unde un mare număr de personagii, cu fizionomii individualizate, își trăiesc drama lor. Efortul de integrare al *Întunecării* este unul din cele mai diligente ale literaturii noastre. Mulțimea detaliilor, forfota omenească în care apar tot alte și alte figuri, dau un caracter oarecum nelimitat construcției lui Cezar Petrescu, pentru care modelul diriguitor pare să fi fost epopeia naturalistă a lui Tolstoi. *Război și pace*, sau *Comedia umană* a lui Balzac, nu romanul francez după formula mai nouă a lui Flaubert în *Madame Bovary*, operînd cu un număr restrîns de personagii și construind pe axa unei intrigi unice, ca în compozițiile dramatice ale tradiției clasice. Dar pe cînd și la Balzac, și la Tolstoi, și la Flaubert creația în întregime obiectivată dă poetului un fel de indiferență demiurgică față de creaturile sale, așa încît rămîne totdeauna o problemă oarecum insolubilă a criticii să identifice printre acestea pe autorul însuși, cu atitudinile și sentimentele lui, în romanul lui Cezar Petrescu, figura lui Radu Comșa îndeplinește incontestabil acest rol, și prezența lui de-a lungul întregii compoziții o subliniază liric în întregime. Pe de altă parte, analizele lui Cezar Petrescu, foarte întinse în suprafață, îmbrățișînd un mare număr de situații și reacții sufletești, este drept a spune că nu coboară niciodată în adîncimi. Ceea ce ni se arată că trece prin sufletul eroilor săi, nu depășește uneori nivelul unor generalități ale reflecției, sub care simțim că pot fi straturi mai profunde, mai inedite. Iată, de pildă, pe Radu Comșa străbătînd într-o caldă zi de vară străzile Bucureștilor : *„Îl priviră lung două femei ; una se întoarse spunînd ceva tovarășei. Avea rochia albastră, de culoarea fulgerelor noap-*

tea ; i se vedeau pulpele rotunde în ciorapi de mătase aurii. Își amintea de undeva figura. Sînt multe figuri pe care le recunoști, fără să le fi cunoscut vreodată. Chipuri fără nume, întîlnite pe stradă, într-un restaurant, într-o gară, între două trenuri. S-au oprit ochii în treacăt. A rămas imaginea lor fugace, ascunsă undeva, de unde acum tresare. Oameni cu bucurii, cu griji... Ciudat : atîția cîți trec pe lîngă tine, fără să știi cine sînt, ce duc cu ei !... Liceanul acesta cu tunica de doc, alături de fetița de școală, cu ghiozdan și coada pe spate. Domnul cu barbișon alb, care privește în vitrina magazinului cu ghete. Din buzunar i se vede jumătate de ziar, cu inscripția din jumătate de titlu : L'Indep... *Ofițerul care-și admiră cizmele de lac. Și doamna încărcată de pachete, cu copilul de mînă, nehotărîndu-se să traverseze... Cîți din aceștia întîlnești într-o zi ? Două mii, trei... Nenumărați. Ce-i așteaptă acasă ? Ferestre cu perdelele trase ; un cîine îi întîmpină gudurîndu-se ; copiii, nevasta... O scrisoare de undeva. Nu curge apa. A plecat servitoarea. Trebuie schimbată mobila din salon. Au dușmănii de moarte și se iubesc absurd. Doresc ceva, care n-are să se întîmple niciodată, și sufăr pentru cine știe ce dureri, pe care chiar dacă le-am ști, ni s-ar părea cu desăvîrșire indiferente..."* Și mai apoi : „*Toți sînt taine închise, ferecate cu șapte peceți*". În fine : „*Acesta e adevărul cel teribil. Trăiești cot la cot cu semeni de-ai tăi, pe care n-ai curiozitatea să-i cunoști nici cît ai avea-o*

pentru o vietate din altă planetă, ori din altă epocă geologică..." (I, pp. 39—41). Aceste observații, această ușoară filozofie împrumutată lui Radu Comșa nu pornește desigur din adîncimile lui. Radu Comșa gîndește și simte convențional.

Într-un chip destul de surprinzător, printre mijloacele sale stilistice, Cezar Petrescu folosește adeseori pe acele ale estetismului modernist, cu multele elemente puse la dispoziție de aluzia literară, de arte, de științe, feluritele asociații pe care i le procură o curiozitate cam răspîndită. Iată, la cazinoul din Constanța apare o portugheză : „*O portugheză, exclamă Luminița recitind* Larousse-*ul, o femeie din Portugalia, fost mare imperiu colonial, actualmente modestă republică situată la extrema Ibericei !... Capitala : Lisabona, în provincia Estramadura, arhibanalizată de poeții simboliști. Oraș însemnat : Porto, cu vinuri vestite, despre care poate să ne spună ceva mai pe larg unchiul Pol. Portugalia, în sfîrșit, patria apei de păr, a lui Camoëns și donei Ines de Castro !... Pentru rest și detalii precise, adresați-vă domnului, care-o face pe mironosița. Vă poate delecta și cu un* Fado do amor, *din repertoriul popular...*" (I, p. 7). Un alt personagiu își amintește vizita sa la Muzeul Oceanografic din Monaco : „*E o clădire foarte frumoasă, explică el, cu priveliște la cincizeci de metri deasupra mării și cu minunate decorațiuni de mozaic și vitralii. Ce crezi că am descoperit, etichetat cu cele mai poetice numiri din*

mitologia greacă? Nereis, Hermione, Meduza, Astarte, Argonauţi... Tot felul de larve urîcioase, viermi păroşi, crustacei dezgustători şi gîngănii, să nu le vezi cumva prin vis!... Bietul Omer, nu şi-ar mai recunoaşte divinităţile!..." (I, p. 14). Ştiinţele, foarte mult puse la contribuţie, dau explicaţiilor lui Vasile Probotă caracterul unei adevărate dizertaţii doctorale, debitată însă cu zelul unui şcolar. Este oare ştiinţa imorală? „*Nu e nici morală, nici imorală, zîmbi dascălul de ştiinţe, de astă dată el cu compătimire şi ironie faţă de asemenea erezii comune. Nu e morală, nici imorală, fiindcă nici natura nu e morală ori imorală. E indiferentă! Nimeni nu s-a indignat fiindcă sulfura de carbon miroase neplăcut, ori fiindcă acidul prusic ucide fulgerător. Sînt realităţi, pe care ştiinţa le constată, le verifică şi cîteodată încearcă să le explice. Omul e o oxynitrocarbură de hidrogen coloidal cu cîteva impurităţi, atît ştim sigur*" etc. (I, pp. 15—16). Atîtea elemente ale culturii, strecurate în vorbirea personagiilor, în lipsa unei imaginaţii care vede mult, trebuie să dea varietate stilului, o însuşire mult cultivată, după cum s-a văzut şi mai sus, de către autor.

Cu Gib I. Mihăescu reapare încă o dată, după Rebreanu, romanul tare, zguduitor, cu motivele culese din viaţa obscură a subconştientului. *Rusoaica*, 1930, o scriere în care pot fi studiate toate tendinţele artistice ale lui Gib Mihăescu, conţine analiza obsesiei erotice a locotenentului de grăniceri Ragaiac, care în bordeiul lui de pe malul Nistrului, la sfîrşitul războiului trecut, atunci cînd bătrînul fluviu [...] era în fiecare noapte trecut de noua migraţiune a popoarelor, aşteaptă să-i apară femeia mult rîvnită a dorurilor nutrite în singurătate. Vocabularul romanului este cules din sectorul expresiilor forte, cu adjective precum: „*brusc*", „*sufocant*", „*dîrz*", „*sterp*", „*straşnic*", „*drăcesc*", „*sinistru*", „*năprasnic*", „*enorm*", „*impetuos*", „*agitat*", „*vehement*", „*rud*", pentru „*aspru*", cu verbe ca: „*a îmbrînci*", „*a copleşi*", „*a ţîşni*", „*a străpunge*", „*a împunge*", ba chiar „*a horipila*", cu substantivele: „*năprăsnicie*" şi „*năprasnă*", „*nelinişte*", „*rînjet*", „*cruzime*", „*sarcasm*", „*paroxism*", „*groază*", „*nebunie*", „*ţîşnituri*", „*dezastre*" etc. Sfera verbală a lui Gib I. Mihăescu oferă clar icoana sentimentelor zugrăvite, cu darurile unui analist de o rară pătrundere, într-un stil care stăpîneşte multe resurse. Imaginile tari se asociază vocabularului: amintirea Niculinei, înlocuind deocamdată pe rusoaica visată, era, ni se spovedeşte locotenentul Ragaiac, „*înfiptă ca un stîlp de jar în creierul meu*" (p. 55). Despre o altă femeie ni se vorbeşte ca despre „*somiera lăptoasă a corpului Mariucăi*" (p. 59). O bănuială brusc apărută, în timp ce se odihnea la umbra unei sălcii pletoase, îl face pe Ragaiac să sară ca ars „*de parcă salcia pletoasă s-ar fi încordat deodată ca o imensă caracatiţă, gata să mă apuce cu chica ei enormă de nenumărate şi flexibile picioare*" (p. 85). Senzaţia

organică, deşi nu cu frecvenţa semnalată la Rebreanu, dar cu metafore pe care le-am spicuit şi în paginile acestuia, apare şi în *Rusoaica*: *„Pumnul inimii îmi bătea dinăuntru în coşul pieptului cu lovituri de ciclop“* (p. 86) sau: *„eram sufocat: mă mir cum bătăile de berbec ale inimii nu se auzeau de la o distanţă aşa de mică“* (p. 87). Cînd pătrunde într-o încăpere cu aerul confinat: *„Şovăii ameţit şi simţii cum tot aerul curat de deasupra se desface ca o tencuială stricată şi cade, astupîndu-mă sub moloz“* (p. 93). Vîntul urlă afară: *„Auzirăm vîntul hohotind pe la geamuri, apoi răbufni pe undeva, în pod, ca o rostogolire de trupuri grele, cu chiţcăituri caraghioase ca o sarabandă nebună de şobolani enormi, în număr nesfîrşit“* (p. 121). Fantazia lui Gib I. Mihăescu îi oferă imagini de groază, halucinante, care împreună cu asociaţiile legate de vocabularul pe care îl întrebuinţează de preferinţă creează atmosfera scrierilor lui, răcorită pe-alocuri prin ironia sau autoironia autorului.

Gib I. Mihăescu este un ingenios observator al aparenţei umane. În timp ce, prin tălmaciul său, la interogatoriul noilor-sosiţi de peste Nistru, Ragaiac mărturiseşte că *„după ce sfîrşeau, le răspundeam şi eu, adulmecînd ca un veritabil căpitan de haiduci aspectele fizionomice pe care le produceau pe feţele lor cuvintele mele“* (p. 21). Darul pătrunderii sale psihologice are uneori nu numai şiretenia unei căpetenii de haiduci, dar şi subtilitatea unui detectiv abil. Cînd Niculina, soţia contrabandistului, ţesînd mrejele ei, trezise în sufletul lui Ragaiac sentimente împărţite: *„Mă uitai adînc în ochii ei,* observă eroul care se spovedeşte, *să văd pînă unde jocul apelor din funduri era al sincerităţii şi de unde începeau cercurile minciunii şi ale bătăii de joc, dar cine putea vedea în aceste negre fîntîni fără sfîrşit? Atîta doar înţelegeam acuma, un mic cerc, unul singur cel puţin, ondula şi creştea acolo şi pentru sufletul meu“* (p. 108). Cînd nu este aparenţa fugară, prinsă în scăpărarea unui fulger, întîmpinăm portretul compus, măestru în a reda caracterul complex, îmbinat din nuanţe eterogene, ca al acestei Ghena Kersanova: *„Micul ei nas puţin gîtuit spre vîrful care căuta în sus şi o dispoziţie spre rîs a pomeţilor stricau, sau, poate, Doamne, agravau printr-un aer ştrengăresc, foarte simpatic de altminteri, accentul tragic al sprîncenelor îmbinate pe ochii fără fund şi priveliştea stranie a rotocoalelor de păr mătăsoase şi schimbătoare sub incidenţele luminii — ca fumul de căţui al unei divinităţi negre — din împletirile leneşe ale căruia apărea figura cea cu două măşti“* (p. 16). Altădată este chipul mongolic, construit în liniile precise ale unei aqua-forte: *„Il cuprinse în conul de lumină al felinarului meu electric, de buzunar. Un chip tăiat de linii dure şi multe, nesimetrice; ochii mici sub smocuri aspre de sprîncene. Sub nasul gros de formatul şi coloarea unei pătlăgele vinete, individul era spîn; dar*

de-o parte și de alta a nărilor, alte două smocuri țepoase și rare încălecau colțurile buzelor. Fălcile de asemenea i-erau golașe, dar și în vîrful bărbiei și dedesubtul ei se zburleau ca niște ace înfipte în perinuță aceleași țepi aspre și rare“ (p. 217).

Ochiul care vede atît de bine chipul omenesc surprinde și aspectele naturii, în mărețe peisagii scuturate de vehemența sentimentului. Iată venirea iernii pe malul Nistrului : *„Un frig aspru și posomorît se lăsase de cîteva zile și apele leneșe ale fluviului prinseră pojghiță pe maluri. Apoi într-o bună dimineață valea se drapă întreagă în vestmînt de nuntire. Un vînt greu și întunecat începuse o năvală căzăcească dinspre răsărit și soarele trebui să stea multă vreme ascuns după norii care vărsau nămeți. Apele Nistrului curgeau murdar, cu sforuri greoaie și încete ca niște hoarde adormite în șea. Pe maluri însă începutul înghețului se amuza să descrie festoane albicioase și neregulate de pojghiță, suprapunîndu-le uneori ca ardezia pe case. Zăpada conteni, dar simunul căzăcesc îi suflă multă vreme pe deasupra și pe dedesubt, repezind-o în viscole turbate dintr-o parte în alta încă zile în șir, pînă cînd îngheță el însuși și căzu la pămînt, șarpe de sloi, care se preface în bucăți. Atunci pustiul alb încremeni cu magnificile și candidele-i dune și Nistrul încremeni însuși, iar văzduhul rămase tot posomorît.“* Și după această descriere, în frazare bine cadențată, cu sfîrșituri de frază, întrebuințînd materialul imagistic al pitorescului local, cu *„hoarde adormite în șea“* și *„cu năvala căzăcească“* a vîntului dinspre răsărit, iată și convoiul năvălitorilor, defilînd parcă în lumina unei alte planete decît aceea pe care se adăpostește viața : *„Pentru a nu atrage vreo luare-aminte dinspre partea cealaltă, nu aprindeau nici o faclă, la această înmormîntare de oameni vii. Albele palori ale straturilor de zăpadă, solidificate pînă la extrem, dau împrejurării toată aparența sepulcrală de care era nevoie. Iar deasupra, în nopțile limpezi, bolta avea reflexe de sticlă : stelele fixe nu mai tresăreau de nici un suflu și în gerul interspațial, printre bancurile de fantasme, convoiul aluneca în lumea de apoi — figuri rude și bărbi grele, ochi secați de orice speranță, — ca printr-un peisagiu lunar“* (pp. 136—138). Fantasticul intră în astfel de descrieri în slujba romanului realist.

Pătrunderea psihologică a lui Gib I. Mihăescu este una din cele mai de seamă în generația sa. Folosind convenția literară a romanului-confesiune, scormonirea psihologică ia la el formele autoanalizei. *Rusoaica* ne oferă destule exemple ale darului pe care încercăm să-l urmărim în procedeele sale. Iată episodul în care Ragaiac găsindu-se în prezența Niculinei, soția contrabandistului pe care tocmai îl arestase, încearcă să identifice cu luciditate sentimentele pe care le putea avea pentru el femeia de care el însuși se simțea legat printr-o puternică pasiune a cărnii. În drumul către casa Niculinei nehotărîrea dacă trebuie să-i aducă

brutal vestea arestării soțului sau dacă trebuie s-o amîne pe cît s-ar fi putut, împarte cugetele lui Ragaiac. O imagine plastică concretizează situația : *„În suflet îmi furnica în același timp cu nerăbdarea cea mare, o stînjenire, o dorință de întîrziere, cu cît distanța se micșora ; în sufletul meu curgeau două cuiburi de furnici în sens contrar"*. Cu această frămîntare, Ragaiac intră totuși în locuința Niculinei, o dată cu vîntul neîndurător de afară, cu masca placidă a marilor neliniști : *„Intrai cu întunericul și cu o volbură bubuitoare de vînt, tragic și calm ca un arhanghel ce-a descins de pe-o aripă de nor"* (p. 119). Mărturisirea este făcută, și cînd, după notarea mai multor oscilații ale sentimentului, Ragaiac resimte teroarea respingerii, a rupturii definitive, la care de-aci înainte se putea aștepta oricînd, zîmbetul lașității i se așază pe buze, murdărindu-i figura. Lucidul autoanalist o resimte prea bine : *„Mă apropiai cu pas ferm de dînsa, tăindu-i ieșirea, cu buzele mînjite de un rînjet fricos"* (p. 123). În tăcerea grea care se instalează între ei, apare o notație de un gen mai vechi, cunoscut, de la Caragiale, acompaniamentul naturii : *„Vîntul bubui deodată în apropiere, plesni geamurile ca o coadă piezișe și se îndreptă în zbor fîlfîitor. Îl ascultarăm cum se îndepărtează tot mai mult pînă cînd nu se mai auzi."* Dar tot atunci Ragaiac își arată stîngăcia lui încurcată, pe care o corectează printr-un gest simbolic, prin care vrea să dovedească hotărîrea lui

de a stăpîni situația, de a face act de autoritate calmă : *„Dacă vreau, te arestez și pe tine, îi strigai, cînd fusei pentru a doua oară repezit în părete. Ea-mi răspunse cu un surîs atît de amar, de disprețuitor și de sfidător, că-mi fu rușine de această amenințare. Nu mai era nimic de pierdut : mă repezii înainte orbește. Și dădui peste un scaun... Pe care-l ridicai și mă așezai..."* (pp. 123—124). Și pînă la actul posesiunii, cu care se încheie scena luptei interioare dintre cei doi potrivnici, trăsăturile expresive, de felul celor spicuite mai sus, se urmează într-un ritm precipitat, care oprește răsuflarea. Pentru ilustrarea „scenelor tari", în tehnica noului realism psihologic, momentul fixat este desigur unul din cele mai elocvente.

Analizele lui Gib I. Mihăescu nu evită caracterizarea sentimentelor. Totuși, el le întreprinde uneori prin mijlocirea dialogului pur, ca în acele pagini (p. 217 urm.), în care apare figura de o rară complexitate a lui Ilia, personagiu folosit mai tîrziu pentru sarcina unei spionări, un exemplar desprins din noianul popoarelor, cu vorbirea lui plină de umilitate pioasă și de rezistență pasivă, în care ni se pare a desluși șiretenia unui ins format în lungul trecut al unei societăți întemeiate pe disprețul omului. La toate întrebările relative la originea lui, Ilia, omul maselor anonime, exponentul popoarelor migratoare, ca în adîncul trecut scurs pentru el fără schimbări, nu poate da alte răspunsuri decît acele ale înjosirii consimțite,

prin care scînteiază viu humorul. Puternicele pagini ale acestui dialog, în care figura unui ins care nu poate să se determine în nici un fel este totuși adînc individualizată, trebuiesc citite în întregime. Ele sînt printre cele mai frumoase ale *Rusoaicei*, romanul prin care slavismul vecin, resimțit nu numai ca pitoresc, dar și ca sferă patetică de probleme, intră în literatura noastră.

Nutrit din experiența Războiului Întregirii, alături de *Întunecare* și de *Rusoaica*, dar dintr-o apropiere de încleștarea luptelor pe care nu o mai împarte cu nimeni, apare și romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, 2 vol., 1930, o scriere în care arta analizei cîștigă unul din succesele ei cele mai mari. Povestea studentului în filozofie Ștefan Gheorghidiu, care o dată cu războiul trăiește agonia și moartea iubirii lui, se situează într-un cadru care ne este cunoscut, cu scene patetice, cu disecții psihologice de mare finețe. Spre deosebire de Rebreanu, de d-na Bengescu, de Gib Mihăescu, ceea ce izbutește mai bine autorul *Ultimei nopți de dragoste...* nu este atît afundarea în regiunile obscure ale conștiinței, cît exactitatea aproape științifică în despicarea complexelor sufletești tipice. Întocmai ca moraliștii clasici, dar, evident, în primul rînd cu mijloacele de narațiune și prezentare ale unui romancier, analiza sa se aplică asupra marilor pasiuni umane, în care lămurește elementele constitutive, în treptata lor însumare, cu un adevărat

„spirit de geometrie". Iată, de pildă, episodul în care gelozia pune stăpînire pe sufletul lui Gheorghidiu, tînărul însurat de curînd (I, p. 118 urm.). Cu prilejul unei excursii la Odobești, într-un grup numeros și vesel, Gheorghidiu observă apropierile în progres dintre soția lui și un *„vag advocat"*, descins de curînd din cabaretele Parisului, de unde adusese știința noilor dansuri. Încă din momentul în care tînărul menaj fusese anexat de vesela „bandă", Gheorghidiu observă că începe a fi comparat; mai întîi ca ținută fizică, cu „dansatorii" cercului. *„Aveam pe urmă manșetele prea largi și cu colțurile sucite în afară* (își amintește autoanalistul), *pe cînd, «dansatorul» pe care-l priveam avea manșetele bine întinse, mici, care-i prindeau mîinile ca niște cătușe de mătase."* Ghetele îi erau mai scîlciate, părul mai puțin îngrijit, hainele mai uzate: *„N-ar fi bine să-ți comanzi azi sau mîine două costume noi?"* îl întrebă într-o zi soția. Comparația fizică este primul simptom al iubirii care se îndepărtează. Cînd excursioniștii se așază în automobile, soția lui Gheorghidiu desface de mai multe ori grupurile formate, pentru a avea în trăsura ei pe „dansator". Și deodată o deziluzie precisă. Excursia ar fi trebuit să fie *„o voluptuoasă incursie în viața celorlalți, pe contul nostru amîndorora, și iată că, de la început, stăruia să aibă în intimitatea noastră un dezagreabil intrus"*. Refuzul intimității este al doilea simptom. Urechea subtilă a lui Gheorghidiu prinde acum intonații

care vor să spună desigur mai mult decît ceea ce un ascultător indiferent ar fi putut pricepe : *„Dacă mașina era să calce un cîrd de gîște, ea scotea un fel de interjecție ușoară, vreun A ! care pornea însă din toată intimitatea ei de femeie și vrea să spuie cu totul altceva decît spunea“*. Soția lui Gheorghidiu avea o taină ; comunicările ei mergeau la dreapta, către „dansator“, nu la stînga, către soț. Pe drum, o pană de motor oprește automobilele și femeia se lasă cu plăcere fotografiată de tînărul veșnic „asortat“, desigur pentru a se lăsa mai bine admirată cu brațele încărcate de flori, ca *„o icoană împodobită“*. Cochetăria intră în scenă. Ajunși la vremea mesei, iar schimbarea de locuri pentru a nimeri tovărășia plăcută. Și deodată iubirea care suferea se transformă în disprețul lucid : *„Sînt cazuri,* se analizează Gheorghidiu, *cînd experții, într-un tablou vechi, după felurite spălături, descoperă subt un peisaj banal o madonă de vreun mare pictor al Renașterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, subt o madonă crezută autentică, originalul : un peisaj și un cap străin și vulgar.*“ Cînd a doua zi se prezintă cu întîrziere la masă, ea găsește liber, rezervat, locul de lîngă tînărul dansator. Taina suferinței lui devenise deci publică : *„Era un fel de oficializare a situației, care îmi înnegrea sufletul“*. Și Gheorghidiu se simte suit pe *„un piedestal de ridicul“*, ceea ce sîngerează pentru întîia oară amorul lui propriu. Femeia îi dăruiește totuși o mîngîiere grăbită : *„Nu știu dacă a făcut-o numai pentru că se știa vinovată, sau dacă logica ei nu a vrut cumva să creeze și un soi de echilibru...“* Orchestra începe să execute un cîntec nou, pe care cei doi, deveniți acum un grup solidar, îl cer de mai multe ori. Posomoreala lui Gheorghidiu devine atît de evidentă, încît o vecină îi adresează întrebarea malițioasă : *„Ești gelos ?“*. Și cînd observă interesul cu care soția lui ascultă din gura tînărului explicațiile, în termeni tehnici, despre deosebirile dintre feluritele motoare de automobile, o comparație concludentă i se prezintă din vremea cînd logodnica îl însoțea la cursurile de matematici, cu o pasiune care în alte condiții nu s-ar fi produs. O doamnă cere curtezanului un pahar de vin, pe care acesta pregetă să i-l servească, pînă cînd soția lui Gheorghidiu i-l toarnă ea însăși, căci ea *„simțindu-se preferată și stăpînă, putea, ca o aristocrată a iubirii, să facă orice gest, fără să se umilească, așa cum regele Spaniei spală, în joia mare, doisprezece cerșetori pe picioare“*. Cînd, deodată, ușuraticul curtezan pare a oferi atențiile sale unei alte doamne, suferința pune stăpînire și pe soția lui, declanșînd în sufletul lui Gheorghidiu curentul unui fel de duioșii, repede întreruptă de sentimentul singurătății mai adînci, căci nu numai bucuriile, dar și durerile se țeseau acum cu excluderea lui. Teroarea că femeia lui s-ar putea da străinului, cu reprezentarea lubrică a posesiunii impure, zguduie, în fine, pe Gheorghi-

diu. Iar cînd se convinge că actul infam nu s-a produs, recunoștința pentru femeia frivolă și o stranie liniște vin să-l aline. În sfîrșit, cînd intimitatea, atîta vreme imposibilă, se restabilește noaptea tîrziu, în iatac, învinuirile se dovedesc de o inconsistență uimitoare. *„Ce să-i reproșez?“* se întreabă Gheorghidiu în fața femeii gata să ia inițiativele luptei. Nici un fapt precis nu se prezintă amintirii lui. Scena se rezolvă în bagatele, căci *„tot ce e sens, tot ce e adevăr, tot ce e conținut real scapă printre silabe și propoziții, ca aburul prin țevile plesnite“*. Și o oboseală, o senzație de sfîrșeală, în care întreaga realitate îi apare ca resturile veștede ale unui festin, încheie drama acestei crize de gelozie. Îmbelșugatele pagini, vreo treizeci la număr, din care n-am extras de altfel toată bogăția observațiilor incisive, urmăresc două serii de evenimente paralele, pe ale tinerei doamne Gheorghidiu, în progresele interesului ei pentru „dansator“, cu comparațiile defavorabile soțului, cu căutarea intimității noului apărut, cu manifestările mascate ale sentimentului ei, cu solidarizările stabilite între timp, cu cochetăria, cu falsa bunăvoință compensatorie arătată soțului, cu parada siguranței de sine în fața rivalei posibile, cu suferința dezamăgirii trecătoare, pînă la agresivitățile finale, tot atîtea stări reflectate de oglinda limpede a soțului gelos, evoluînd el însuși prin sentimentul stînjenirii, al singurătății morale, al disprețului, al amorului propriu ofensat, al bănuielii infame, al

recunoștinței și liniștei care i se substituie, pînă la oboseala urmînd neputinței de a cuprinde făptura de abur a sentimentului turburător. Știm bine acum ce este gelozia, ce remarcă ea, ce motive joacă în determinările ei sufletești, ce note face să răsune pe claviatura inimii. Scriitorul a procedat ca un moralist din tradiția unei doamne de Lafayette sau a unui Stendhal. Descripția lui este o pagină clasică, în spiritul analizelor carteziene ale pasiunilor sau în acela al „ideologiei“ veacului următor, prin preocuparea de a lămuri motivele intelectuale, cu claritate și distincție. Sentimentele nu ne sînt prezentate apoi de Camil Petrescu ca explozii iraționale ale sufletului, ci ca consecințele unor acte de reprezentare și de judecată. *„Atenția și luciditatea,* explică Gheorghidiu în spirit stendhalian, *nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, așa cum de altfel atenția sporește și durerea de dinți. Marii voluptoși și cei care trăiesc intens viața sînt, neapărat, și ultralucizi“* (I, p. 156). Eroul lui Camil Petrescu este deci un intelectualist, o natură reflexivă și pătrunzătoare, care suferă pentru că gîndește și analizează.

Acestea fiind pozițiile lui Camil Petrescu, se înțelege care va fi materialul plastic întrebuințat de el. Scriitorul a folosit mult imaginea care sensibilizează o idee, o constatare a minții, imaginea intelectuală, altceva totuși decît alegoriile patetice remarcate pe-alocuri în stilul altor scriitori. Cînd, în timpul unei discuții, Gheorghidiu constată de-

osebirea dintre ideile exprimate de convorbitori și propriile lui concepții asupra subiectului, „*simplismul convins al acestei discuții*, observă el, *mă făcea să surid nervos, căci se suprapunea celor inveninate din mine, ca în revistele ilustrate prost, unde roșul cade alături de conturul negru*“ (I, pp. 13—14). Natura lui pasionată și stîngace îl face pe Gheorghidiu să ne propună următoarea comparație : „*Totdeauna, insuccesul mă face în stare să comit, după el, o serie interminabilă de greșeli, ca un jucător la ruletă, care încercînd să se refacă, mizează mereu în contratimp : de două, trei ori pe rînd roșu și trece apoi pe negru, tocmai cînd acesta nu mai iese, revine, și așa la nesfîrșit, cu îndîrjire*“ (I, p. 17). Gheorghidiu întrebuințează o dată expresia „*neliniște metafizică*“, și tînăra lui soție îi cere mai tîrziu explicații asupra înțelesului acestor cuvinte, cu un fel de curiozitate amuzată : „*M-a mirat*, lămurește el, *că a reținut expresia, dar pare-se că a frapat-o ca pe excursioniști un obiect de curiozitate colorată, în muzeu*“ (I, p. 95). Nici una din aceste imagini și celelalte multe din aceeași categorie, care ar mai putea fi citate, nu ne fac a „vedea“ aparențe, ci a „înțelege“ gînduri și situații. Astfel, într-o psihologie a imaginii în literatura noastră, după imaginile sensibile ale lui Arghezi și Teodoreanu, după imaginile alegorice ale lui Galaction, după imaginile de un crud realism ale lui Rebreanu, după imaginile cu funcția de caracterizare internă ale lui I. Vinea etc., iată imaginile intelectuale ale lui Camil Petrescu.

Camil Petrescu este un autor reflexiv. De la Barbu Delavrancea și Duiliu Zamfirescu nici un alt scriitor n-a îndrăznit să amestece în narațiunile și analizele sale atîtea idei generale. Cînd Gheorghidiu este peste măsură de iritat de superficialele discuții asupra iubirii, purtate între camarazi, la popotă, el izbucnește : „*Cum să admiți formula de metafizică vulgară, că iubirea sufletească e o conjugare de entități abstracte, cari cînd se desfac se regăsesc în aceeași formă și cantitate, ca înainte de contopire ?*“ (I, p. 23). Imaginea intelectuală vine să ilustreze adevărul : Din doi litri de apă și sare se pot izola cantitățile exacte ale celor două corpuri amestecate, dar femeia nu-și poate retrage, după voință, partea de suflet pe care a adus-o în contopirea iubirii. Iar mai tîrziu, fără comparații lămuritoare : „*Orice iubire e un caz de monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă*“ (I, p. 24). Teorii livrești intervin adeseori în reflecțiile studentului în filozofie : „*La origină (Bergson are neîndoios dreptate) inteligența n-a fost decît un mod practic, un instrument de adaptare la mediu, un mijloc pentru apărarea intereselor. La imensa majoritate a oamenilor ea a rămas și azi același lucru*“ (I, p. 49). Nae Gheorghidiu, unchiul lui Ștefan, un politician lipsit de scrupule, nu manifestă sentimente umane decît pentru copiii săi, căci

ne spune nepotul filozof : „*O explicație, în ordinul specific psihologic, a acestei bunătăți, ar fi că oamenii ceilalți nu există pentru noi, decît în măsura în care le cunoaștem dorințele, preferințele, nădejdile, actele și atitudinea în decursul vieții*“ (I, p. 81). Și cinicul Nae Gheorghidiu nu cunoștea în felul acesta decît pe copiii săi. Într-un chip destul de surprinzător, astfel de reflecții generale, folosind terminologia cea mai aridă, se compun la un moment dat într-un întreg curs de istoria filozofiei, de la hilozoiști la Bergson, debitat de zelosul învățăcel tinerei neveste, într-o seară de intimitate conjugală. „*Dacă lumea care există e un vis al fiecărui om, după reguli stabilite, cum se face că toți oamenii visează după aceleași regule ?*“ întreabă nevasta. Și soțul : „*Asta s-au întrebat și ceilalți filozofi, cetind pe Kant. El spusese că există o «conștiință în genere». Dar, se vede că e prea puțin... Pe tine te mulțumește această afirmație, căci pe confrații tăi într-ale filozofiei nu...*“ În același moment junele zelator într-ale filozofiei și amorului se pomenește „*cu amîndouă pernele de puf și dantelă în cap*“ (I, p. 111). Astfel de eclipse ale bunului gust, la un autor de valoarea și însemnătatea lui Camil Petrescu, rămîn o simplă ciudățenie.

În *Patul lui Procust*, 2 vol., f.a., al doilea roman al lui Camil Petrescu, procedeele compoziției au suferit o radicală transformare. *Ultima noapte de dragoste*... era un roman compus la persoana întîia,

în forma povestirii și autoanalizei lui Gheorghidiu, care, după scena discuției violente la popota ofițerilor, se reîntoarce cu povestirea sa în trecut și continuă de-acolo pe direcția uniliniară a dezvoltării evenimentelor în timp. O tehnică clasică, folosită de Virgil în *Eneida*. *Patul lui Procust* este compus din două confesiuni ale unor personagii deosebite, relative la aceleași evenimente și completate cu unele din scrisorile pe care ele le primesc și cu adaosurile finale ale autorului, un procedeu care permite identificarea situațiilor și ale caracterelor prin încrucișarea unor mărturii deosebite. Autorul pare a fi de data aceasta un perspectivist ; el pare a ști că ceea ce numim „adevărat“ este totdeauna produsul unui punct de vedere și că singura putință de a ne salva oarecum din relativismul fatal al cunoștinței este a înmulți perspectivele în jurul aceluiași obiect. Tehnica *Patului lui Procust* este aceea a relativismului modern. Dar în afară de acest motiv teoretic, rămas învăluit, ultimul roman al lui Camil Petrescu aduce și motive mărturisite de ordin literar, o adevărată artă poetică a romanului nou, pe care, pentru interesul ei ca semn al orientărilor actuale, merită s-o considerăm mai de aproape.

Confesiunile pe care le însumează *Patul lui Procust* sînt datorite unor oameni care nu fac profesie literară și pe care autorul, convins că în literatură, ca și în teatru, diletanții, prin prospețimea manifestării lor, neconstrînsă de disciplinele tradi-

ționale, sînt mai interesanți, îi provoacă să noteze ceva din viața lor. Materialul acesta va fi pus la dispoziția autorului care va face din el un roman. Doamna T. nu se lasă la început convinsă. Cum să facă ? Nu știe să scrie. N-are stil. N-are talent. Dar autorul, în căutarea documentului viu, îi calmează neliniștea : *„Un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neinsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil, și chiar fără caligrafie“* (I, p. 9). Cînd mai tîrziu Fred Vasilescu este provocat la rîndu-i să-și noteze amintirile, care împreună cu cele ale Doamnei T., urmau să coincidă ca focarele a două lentile, autorul liniștește aprehensiuni ca cele de mai sus, precizîndu-i : *„Îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material, cît mai mult, chiar cînd ți-ar pare încărcat și de prisos, fii prolix, cît mai prolix. Folosește, cînd vrei să te explici, comparația. Încolo nimic.“* (I, p. 37). Și Fred Vasilescu își face așa de bine treaba, încît romancierul care îi publică confesiunea, *„abia ici colo de a simțit obligația unor deslușiri, a cîtorva întăriri de imagini, de corijat unele lipsuri... complicînd puțin lucrurile nude... ca să evite indiscrețiile“*. Lucrarea literară nu s-a produs astfel nici prin idealizarea, nici prin potențarea materialului brut, pe care o cerea vechea estetică. *Patul lui Procust* ni se prezintă ca un document, ca un „dosar de existențe“, nu ca o com-

poziție literară, și meritul lui urmează a fi judecat după succesul acțiunii de captare a impresiilor din izvorul însuși al vieții trăite.

Dacă trecem peste convenția literară a acestui mod de încadrare, care amintește destul de aproape pe acel romantic al „caietelor găsite“ sau al schimbului de scrisori, și judecăm fondul însuși al realizării, regăsim vechile daruri de analist incisiv ale lui Camil Petrescu, completate cu tot ce i-a putut aduce studiul lui Proust. De unde fraza în *Ultima noapte de dragoste...* era mai adese scurtă și nervoasă, întîlnim acum lunga perioadă proustiană, cu incidentele ei, cu acea acumulare de asociații în jurul unei impresii unice, care face ușor de recunoscut modelul prestigios. Cu *Patul lui Procust* pătrunde în literatura noastră prima influență identificabilă a artei literare a lui Marcel Proust. Nu ne vom opri mai mult asupra analizei izvoarelor, siliți să examinăm o poziție care, prin polemica ei împotriva valorilor de artă în literatură, pare să fi făcut impresie asupra tinerilor. De curînd, un valoros scriitor din generația nouă, d-l Mircea Eliade, a publicat sub titlul *Șantier* și cu indicația în adaos „roman“ [1], fragmente din jurnalul său intim, notat în vremea anilor săi de studiu într-o universitate străină. În prefață ni se dau motivele justificatoare : *„Nu înțeleg de ce ar fi «roman»*, scrie d-l Mircea Eliade, *o carte în care*

[1] Variată pe coperta interioară : „roman indirect“.

se descrie o boală, o meserie oarecare sau o cocotă — și n-ar fi tot atît de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile sale gînduri, sau viața unui om între cărți și vise“. Și mai departe : *„Orice se întîmplă în viață poate constitui un roman. Și în viață nu se întîmplă numai amoruri, căsătorii sau adultere ; se întîmplă și ratări, entuziasme, filozofii, morți sufletești, aventuri fantastice. Orice e viu se poate transforma în epic...“* (*Șantier*, 1935, pp. 8—9). Ne găsim deci în prezența unui manifest al „existențialismului“ literar. Dar d-l Mircea Eliade a spus cuvîntul hotărîtor : *„Orice e viu se poate transforma în epic“*, ceea ce înseamnă că nu tot ce e viu se transformă de fapt și că este epic numai pentru că este viu. Un logician de forța și pătrunderea lui Camil Petrescu îmi va da desigur dreptate.

Sînt oarecum în drept a face aceste constatări la capătul lungii analize la care am supus arta prozatorilor români în decursul ultimului secol. Concluzia cea mai generală care se desprinde din lunga tovărășie cu atîția autori și cu atîtea opere este că scrisul este o artă, că în transcrierea gîndirii și a sentimentului există procedee generale și individuale, unele trec de la maeștri la ucenici, altele apar prin grația inexplicabilă a marilor talente și aduc ca o lumină nouă, în momentele în care scrisul amenința să devină o simplă îndeletnicire profesională. Niciodată, în lunga evoluție pe care am urmărit-o, n-am întîmpinat cazul vreunui scriitor

care să fi conceput lucrarea literară ca pe un exercițiu regresiv, de întoarcere către materialul brut, către documentul pur. Toți scriitorii pe care i-am analizat ni s-au dovedit meșteri făuritori ai limbii, dezvoltînd virtualitățile ei. Căci limba dispune de un vocabular bogat, are ritmuri și sonorități variate, cunoaște imagini de felurite categorii, și scriitorii, adevărații scriitori, folosind și potențînd toate aceste mijloace, alegîndu-și un anumit sector al vocabularului, crescînd armoniile limbii, întărind imaginile ei, ajung să se exprime pe ei înșiși, în ce au ei mai profund și mai original. Limba are posibilitatea să nareze, să evoce și să analizeze, dar abia prin lucrarea literară narațiunile te seduc, evocările îți aduc în față splendoarea lumii sensibile, analizele îți comunică ceva din zbuciumul ființei omenești. Impresia literară nu este un dar al naturii, ci un produs al meșteșugului uman. Scriitorul este un artist. Cu această conștiință, prozatorii români, studiați aci mai cu seamă în latura contribuției lor pozitive, au împlinit una din cele mai nobile fapte spirituale ale poporului nostru.

Oct. 1939 — aug. 1941

ANEXE

(Contribuţii la stilistica verbului)

PROBLEMA STILISTICĂ A IMPERFECTULUI

I

Într-un articol consacrat lui Alphonse Daudet, sub titlul *L'Impressionisme dans le roman* [1], F. Brunetière este, după cunoştinţa noastră, cel dintîi critic literar care a observat valoarea stilistică a imperfectului indicativului. Impresionismul literar era, pentru renumitul critic francez, produsul transpunerii sistematice a mijloacelor expresive ale picturii în domeniul artei scrisului. Nimeni mai bine ca Alphonse Daudet nu putea ilustra acea tendinţă a romanului contimporan de a rivaliza cu pictura, în năzuinţa de a evoca aspectele concrete. Enumerînd procedeele stilistice ale lui Daudet, criticul francez ajunge a face următoarele observaţii : *„Este vorba acum de a compune şi de a fixa*

[1] Articolul lui F. Brunetière, datat din 15 noiembrie 1879, este republicat în *Le roman naturaliste*, 1883. Vd. în special p. 84 urm.

tabloul. Daudet vă pune de cele mai multe ori narațiunea sa la imperfect. La prima vedere, vi se poate părea că aveți de-a face cu o singularitate a stilului, cu o fantazie de scriitor. Dar dacă priviți mai de aproape, vedeți că acesta este un procedeu de pictor. Imperfectul servește a prelungi durata acțiunei exprimate prin verb și a o imobiliza oarecum sub privirile cititorului. «Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, *il faisait* une singulière figure en redescendant l'escalier.»[1] *Schimbați un singur cuvînt și citiți:* «Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, *il fit* une singulière figure en redescendant l'escalier». *Perfectul este narativ, imperfectul este pitoresc. Acest din urmă timp vă obligă să urmăriți personagiul în tot intervalul în care descinde scara.“*

Observația lui Brunetière a fost mai tîrziu generalizată. Gustave Lanson[2] în *L'Art de la Prose*, 1909, recunoaște în întrebuințarea imperfectului indicativului un procedeu obștesc al romancierilor naturaliști. Povestitorii foloseau odinioară alte timpuri ale trecutului sau prezentul (istoric), reputat a conferi „mai multă vivacitate povestirii“.

[1] „Fără un ban, fără o coroană, fără femeie, fără amantă, *el făcea* o mutră ciudată coborînd scara.“ În varianta următoare se schimbă verbul: „*el făcu*“ (fr.) (n. ed.).

[2] Istoric literar francez care a orientat cercetarea faptelor literare spre amănunt și precizie, adeseori subestimînd judecata de perspectivă, aprecierea de gust (1857—1934) (n. ed.).

Intervenția imperfectului înseamnă, din punct de vedere gramatical, o abatere. Funcțiunea lui proprie, după cum stabilește C. Ayer, este *„de a desemna o acțiune adeseori repetată sau prelungită... și, în chipul acesta, de a exprima obișnuința sau calitatea“*. Prin derogare de la această funcțiune, el devine la povestitorii mai noi un mijloc de a sugera durata și simultaneitatea, un procedeu al realismului artistic prin care acțiunile devin vizibile întocmai ca pe pînza unui pictor. Imperfectul, scrie Lanson, *„este timpul pitoresc al limbii noastre“*. Chateaubriand a bănuit ceva din această virtute a imperfectului. Naturaliștii au extras însă toate posibilitățile lui. Brunetière arătase ce devenea imperfectul sub pana lui Daudet. Lanson îl urmărește în textele lui Zola, printre care și acest pasagiu din *La Débâcle*: *„Rapidement, on* dressait *une tente, tandis qu'on* déballait *du fourgon le matériel nécessaire, les quelques outils, les appareils, le linge, de quoi procéder à des pansements hatifs... Il n'y* avait *là que des aides. Et c'étaient surtout les brancardiers qui* faisaient *preuve d'un héroïsme têtu et sans gloire.“*[1]

[1] „La repezeală *se ridica* un cort în vreme ce *se despacheta* din furgon materialul necesar, unele unelte, aparate, rufărie, cele necesare pentru pansamente temporare... Nu *existau* acolo decît ajutoare. Și mai ales brancardierii erau aceia care *dădeau* dovadă de un eroism îndărătnic și fără glorie“ (fr.) (n. ed.).

Problema stilistică a imperfectului a fost reluată, cu un adaos de noi observații interesante, în cursul unei polemici angajate între Marcel Proust și criticul Albert Thibaudet[1]. Acesta din urmă făcuse afirmația oarecum hazardată că Gustave Flaubert nu era propriu-zis *„un mare scriitor de rasă și că deplina măestrie verbală nu îi era dată în natura sa însăși“* [2]. Caracterul foarte laborios al creațiunii flaubertiene ar indica în autorul ei un scriitor făcut, iar nu născut. Proust ridică mănușa, relevînd marile merite literare ale lui Flaubert și, printre ele, folosința atît de ingenioasă dată imperfectului indicativului. Încă din 1906, în prefața unei traduceri din Ruskin[3], republicată de atunci în-

---

[1] *Thibaudet, Albert* (1874—1936) — criticul literar francez de cel mai mare prestigiu între cele două războaie mondiale; autor al unor monografii despre Flaubert și Mallarmé, al mai multor volume de studii pe tema criticii sau romanului, al unei istorii a literaturii franceze de după 1789. S-a remarcat prin orientarea sa antidogmatică, prin refuzul clișeelor critice (n. ed.).

[2] Articolul lui Thibaudet apare în *La Nouvelle Revue Française* din 1 noiembrie 1919. În aceeași revistă, la 1 ianuarie 1920, apare întîmpinarea lui Proust, căreia îi urmează, în numărul pe martie 1920, răspunsul lui Thibaudet. Toate aceste texte sînt azi întrunite în culegerea lui Thibaudet, *Réflexions sur la Critique*, 1939.

[3] *Ruskin, John* (1819—1900) — critic de artă englez, care vedea viitorul artei în contemplarea unei naturi nedeformate de om. De altminteri, însăși societatea o vedea organizată ideal după modelul naturii elementare. Era un protest ineficace, dar just, împotriva alienării omului de către civilizația mecanică burgheză (n. ed.).

tr-unul din volumele sale, Proust notase cu multă subtilitate ceea ce s-ar putea numi psihologia imperfectului: *„Mărturisesc*, scrie Proust, *că o anumită întrebuințare a imperfectului indicativului — a acestui crud timp care ne prezintă viața ca pe ceva în aceeași vreme efemer și pasiv și care în clipa însăși cînd ne evocă acțiunile, le face iluzorii și le nimicește în trecut, fără a ne lăsa, ca perfectul, consolarea activității — mărturisesc că acest timp a rămas pentru mine un izvor neistovit de misterioase tristeți“* [1].

Peste ceea ce remarcase, la vremea lor, un Brunetière sau un Lanson, cu privire la Daudet și la Zola, Proust subliniază acum efectele pe care le obține Flaubert din alternarea imperfectului cu alte forme ale trecutului sau cu prezentul indicativului. Iată de pildă acest pasagiu din *L'Education sentimentale*: *„Il* voyagea, *il* connut *la mélancolie des paquebots... il* eut *d'autres amours encore mais la violence du premier les lui* rendait *insipides“* [2]. Intervenția imperfectului, după șirul celorlalte trei perfecte simple anterioare, produce un efect de precizare a impresiei, care nu poate scăpa unei urechi atente. Tot astfel în notația: *„Ils* habitaient *le fond de la Bretagne. C'*était *une maison basse, avec un*

---

[1] M. Proust, *Journées de lecture*, în vol. *Pastiches et Mélanges*, 1919, p. 239.

[2] *„Călători, cunoscu* melancolia pacheboturilor... *Avu* și alte amoruri, dar violența primului i le *făcea* insipide“ (fr.) (n. ed.).

jardin montant jusqu'au haut de la colline, d'où l'on découvre *la mer*"[1], apariţia finală a prezentului indicativului produce, după propriile cuvinte ale lui Proust, *„un furtif éclairage de plein jour qui distingue des choses qui passent une réalité plus durable*"[2]. În sfîrşit, imperfectul indicativului este întrebuinţat de Flaubert şi în acel efect de stil pe care Ch. Bally l-a denumit *„stilul indirect liber"*, adică acela în care scriitorul topeşte în textul său propriile cuvinte ale personagiilor sale, fără a le încadra în semnele citării şi fără a le introduce prin conjuncţia *că*, după cum se face în aşa numita vorbire directă şi indirectă. Astfel cînd în *L'Education sentimentale*, Flaubert scrie : *„L'État* devait *s'emparer de la Bourse. Bien d'autres mesures* étaient *bonnes encore. Il* fallait *que les nourrices et les accoucheurs fussent salariés par L'État. Dix mille citoyens avec de bons fusils* pouvaient *faire trembler L'Hôtel de Ville...*"[3] simţim lămurit că nu Flaubert vorbeşte aşa, ci unul din personagiile sale, Frederic, Vetnaz sau Sénécal. Pentru a obţine acest interesant efect stilistic[1], Flaubert foloseşte de asemeni imperfectul indicativului.

În răspunsul pe care i-l dă lui Proust, Thibaudet recunoaşte justeţea observaţiilor celui dintîi. Mai tîrziu, în cartea consacrată lui Flaubert, aduce chiar o caracterizare mai adîncă a stilului indirect liber, prin ajutorul imperfectului, în care vede efectul unei legături mai intime între interior şi exterior, între ceea ce apare scriitorului şi ceea ce se desfăşoară în planul obiectivităţii. Stilul indirect liber introduce în romanul impersonal stilul şi spiritul primei persoane.[2] Cît priveşte originalitatea absolută a acestor procedee, Thibaudet are dreptul să facă rezerve. Stilul indirect liber nu este invenţia lui Flaubert. Îl găsim încă din veacul

---

[1] *„Locuiau* în fundul Bretaniei. *Era* o casă joasă, cu o grădină urcînd pînă către creasta colinei, de unde *descoperi* marea" (fr.) (n. ed.).

[2] „o tainică iluminare de plină zi care face să se deosebească de lucrurile pieritoare o realitate mult mai rezistentă" (fr.) (n. ed.).

[3] „Statul *trebuia* să puie mîna pe Bursă. Destule alte măsuri mai *erau* bune. *Era* necesar ca doicile şi mamoşii să fie plătiţi de stat. Zece mii de cetăţeni cu puşti cumsecade *puteau* să facă să se cutremure primăria (fr.) (n. ed.).

[1] Mai înainte de a-l remarca la Flaubert, Proust identificase stilul indirect liber în vorbirea propriilor sale personaje, după cum observă L. Spitzer, în *Stilstudien*, II, 1928, care reproduce următorul pasaj din *Du Côté de chez Swann*, I, 98 : (Françoise) articulant les syllabes pour montrer que, malgré l'emploi du style indirect, elle rapportait, en bonne domestique, les paroles mêmes dont avais daigné se servir le visiteur : — M. le Curé serait enchanté, ravi, si Madame Octave ne repose pas elle pouvait le recevoir" etc. (Françoise, articulînd silabele pentru a arăta că, în ciuda folosirii stilului indirect, raporta, ca o bună slujnică, înseşi cuvintele de care catadicsise să se servească musafirul : — Părintele ar fi încîntat, copleşit, dacă doamna Octave nu se odihneşte şi l-ar putea primi) (n. ed.).

[2] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, ed. nouv., 1925, p. 228.

al XVII-lea, în „fabulele" lui La Fontaine, din care se pot cita versurile :

„L'arbre étant pris pour juge,
Ce fut bien pis encore. Il servait de refuge
Contre le chaud, la pluie, et la fureur des vents ;
Pour nous seuls, il ornait les jardins et les champs.
L'ombrage n'était pas le seul bien qu'il sût faire :
Il courbait sous les fruits. Cependant pour solaire
Un rustre l'abattait. C'était là son loyer ;
Quoique, pendant tout l'an, libéral, il nous donne
Ou des fleurs au printemps, ou des fruits à l'automne..." [1]

Orice cititor resimte limpede că în narațiunea lui La Fontaine se amestecă vorbirea copacului însuși. Procedeul mai poate fi identificat uneori la Rousseau și la Mérimée. Flaubert i-a dat însă întrebuințarea cea mai largă și este meritul lui Proust de a fi recunoscut-o cu toată limpezimea.

Din cercurile literare, problema valorii stilistice a imperfectului trece curînd în preocupările lingviștilor. Un cercetător german, E. Lorck, consacră

---

[1] „Și omul și năpîrca aleg ca jude pomul.
Dar treburile noastre se-ntoarseră mai prost,
Căci pomul vede omul și-l ia și el la rost,
Spunîndu-i că-i aduce adăpost,
Și primăvara flori și vara umbră,
Și toamna rod și, iarna în odaie,
În crengi de jar, mireasmă de văpaie...
Iar pentru toate astea, drept mulțumire sumbră,
Un țărănoi ca mîine o să-i taie..."
(din *Cartea X, Fabule 2, Omul și năpîrca*, trad. de Aurel Tita, E.S.P.L.A., 1958, p. 19) (n. ed.).

analizei stilistice a imperfectului francez, în comparație cu celelalte forme ale trecutului, un studiu dintre cele mai luminoase încă din anul 1914 [1]. Îi datorăm lui E. Lorck observația că perfectul compus exprimă un trecut considerat din perspectiva prezentului și, în același timp, un trecut resimțit ca un eveniment al subiectivității. Cine pronunță, de pildă, propoziția *„j'ai perdu ma bourse"* (*„mi-am pierdut punga"*) vrea să spună că n-o mai are „astăzi" și că pierderea pungii este ceva care s-a întîmplat vorbitorului, într-un înțeles mai adînc decît acela legat în mod general de întrebuințarea persoanei întîi a pronumelui personal. Perfectul compus grăiește din propriul sentiment al existenței celui care se exprimă. El înfățișează, așadar, un trecut resimțit ca ceva subiectiv. Dimpotrivă, celelalte forme ale trecutului, perfectul simplu și imperfectul, *„je la perdis"* și *„je la perdais"*, ne transpun în realitatea obiectivă a trecutului și anume în două chipuri deosebite, care pot fi distinse cu toată preciziunea. *„Je la perdis"* — *„o pierdui"*, constată pur și simplu pierderea suferită de vorbitor ca pe un fapt obiectiv. Se poate spune deci că perfectul simplu exprimă un pur act de gîndire. [2] Între acestea, imperfectul *„je la perdais"*

---

[1] E. Lorck, *Passé défini, Imparfait, Passé indéfini*, Heidelberg, 1914. Studiul apare și în *Germanisch-Romanische Monatshefte*, VI, p. 43 urm.

[2] V. în același sens observația d-lui Iorgu Iordan, *Gramatica limbii române*, 1937, p. 169 : *„Între perfectul simplu*

— *„o pierdeam“*, evocă în chip intuitiv acţiunea pierderii. Imperfectul este deci timpul trecutului resimţit obiectiv şi reprezentat prin acte de gîndire ale fantaziei (*Phantasie-Denkakte*).

Reluînd cercetarea lui Lorck, lingvistul E. Lerch se declară în principiu de acord cu rezultatele celui dintîi [1]. Lerch face totuşi cîteva observaţii terminologice. Formula *Phantasie-Denkakte*, întrebuinţată de Lorck, pentru a caracteriza natura proceselor intelectuale răsfrînte de imperfect, i se pare lui Lerch de-a dreptul contradictorie. Între „gîndire şi fantazie“ există un contrast pe care formula lui Lorck pare a nu-l bănui. Cu atît mai contradictorie este formula unor acte de gîndire ale fantaziei resimţite în chip obiectiv. Căci fantazia plăsmuieşte, transformă, inovează şi, ca atare, stă la un pol opus faţă de aşa-numita obiectivitate. Eliminînd toate aceste dificultăţi, dar păstrînd justele intuiţii cuprinse în cercetarea lui Lorck, Lerch crede a fi mai aproape de adevărul lucrurilor caracterizînd

şi cel compus nu există nici o deosebire obiectivă : amîndouă arată acţiuni săvîrşite în trecut. Deosebirea dintre ele este de natură subiectivă. O acţiune trecută care ne este indiferentă o exprimăm prin perfectul simplu. De aceea acest timp apare des în povestirile istorice... Dimpotrivă, o acţiune trecută ale cărei ecouri sînt încă vii în sufletul nostru o exprimăm prin perfectul compus.“

[1] E. Lerch, *Das Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung*, în *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 42 (1922), caietul 3—4.

„imperfectul“ ca pe expresia reprezentării vivace (*lebhafte Vorstellung*). Dovada acestei stări de lucruri o aduc cu prisosinţă numeroasele exemple împrumutate de Lerch vechilor texte franceze, dar şi unora dintre textele literaturii mai noi, exprimînd prin imperfect acele verbe care, prin însăşi natura lor, excită îndeosebi puterea reprezentativă a fantaziei, cum sînt verbele lovirii, ale luptei, alergării, strigării, chemării etc.

Interesante observaţii asupra valorii stilistice a imperfectului apar şi la lingvistul şi esteticianul Emil Winkler. Winkler este un adept al teoriei simpatiei estetice *(Einfühlung)*. Referinţele la lucrările lui Th. Lipps, unul din principalii făuritori ai acestei teorii, sînt numeroase în lucrările lui Winkler. Pentru el, ca şi pentru maestrul său, emoţia estetică se constituie prin proiectarea propriilor noastre conţinuturi sufleteşti în aspectele străine, care par astfel însufleţite cu o viaţă proprie, deopotrivă cu a noastră. Este meritul lui Winkler de a fi arătat că unul din mijloacele literare ale simpatiei estetice, în operele povestitorilor francezi, dar şi în vorbirea curentă a tuturor francezilor, este tocmai întrebuinţarea imperfectului. [1] Apariţia acestui timp produce totdeauna iluzia duratei, a mişcării în curs de desfăşurare, resimţită cu vivacitate tocmai pentru că povestitorul o tră-

[1] E. Winkler, *Grundlegung der Stilistik*, f. a. (după 1924), p. 50 urm. Cp. şi cealaltă lucrare a lui Winkler, *Das dichterische Kunstwerk*, 1924, p. 45 urm.

ieşte el mai întîi. S-a spus că imperfectul exprimă o acţiune repetată. Şi, în adevăr, într-o notaţie ca a lui Rabelais : *„s'éveillait donc Gargantua environ quatre heures du matin"*, o lectură raţionalistă poate înţelege că Gargantua se deştepta zilnic la orele patru. Fundamentul sufletesc al citatului din Rabelais este însă altul. Întrebuinţarea verbului la imperfectul indicativului ni-l arată pe povestitor în stare de simpatie cu eroul său, în acţiune de identificare cu deprinderile acestuia.

Virtutea simpatetică a imperfectului explică folosirea acestuia în forma cunoscută sub numele de imperfectul *„silinţei"*, *„de conatu"*, pentru care un exemplu printre altele îl poate constitui acest pasagiu din scrierile D-nei de Staël : *„Il lutta cependant heureusement contre elles (les vagues), atteignit le vieillard, qui* périssait *un instant plus tard, le saisit et le ramena sur le bord"* [1]. Numai cineva care se găsea în stare de identificare simpatetică cu bătrînul, observă Winkler, putea să-şi dea seama că acesta se afla pe cale să se înece. Este tocmai cazul povestitorului care întrebuinţează în acest punct un imperfect, printre celelalte perfecte simple ale povestirii sale. [2]

[1] „El luptă totuşi cu bine contra talazurilor, ajunse pe bătrîn, care *pierea* un moment mai tîrziu, îl înşfăcă şi-l readuse pe mal" (n. ed.).

[2] Winkler atrage atenţia şi asupra unei alte funcţiuni stilistice a imperfectului, şi anume asupra virtuţii lui de a antedata cu modestie unele impresii. Astfel, cînd francezul spune : *Je venais vous prier*, înţelegem că, mînat de sfiala proprie solicitatorilor, el simte nevoia s-o sustragă timpului prezent, adică al confruntării stingheritoare, reculînd-o în trecut. (Asupra antedatării prin imperfect şi a „imperfectului modestiei" în alte limbi romanice, vd. şi studiul lui Leo Spitzer, *Grammatische Rückdatierung im Spanischen, Stilstudien*, I, 1928, p. 109 urm.) După cum există un imperfect al antedatării, există şi un imperfect al proiectării în viitor, în expresii ca : *ils dirent qu'ils allaient* (Cf. E. Winkler, *Das dichterische Kunstwerk*, p. 46).

II

Are oare imperfectul indicativului, în proza literară română, aceeaşi funcţiune stilistică pe care criticii şi lingviştii au observat-o la povestitorii francezi ? În ce moment al dezvoltării stilistice ajung scriitorii români să folosească efectele stilistice legate de natura particulară a imperfectului indicativului ? Consultarea textelor ne dovedeşte că utilizarea timpului de care ne ocupăm este destul de timpurie în operele prozatorilor români. O observaţie : Formele trecutului mai apropiat, în epoca organizării unei producţii culte, se asociază adese cu mai-mult-ca-perfectul indicativului. Este o notă specifică faptul că primii noştri povestitori culţi întrebuinţează cu multă plăcere în povestirile lor mai-mult-ca-perfectul, prin care ei stabilesc împrejurările anterioare naraţiunii propriu-zise. Iată cîteva exemple : *„Iacob Eraclid, poreclit Despotul,* perise *ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa... fugind la Constantinopol,* izbutise *a lua oşti turceşti...* In-

trase în Moldova, întovărășit de șapte mii spahii... Tomșa, nesimțindu-se în stare a se împotrivi, fugise *în Valahia, și Lăpușneanul nu* întîlnise *nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindeni îl întîmpina cu bucurie și nădejde, aducîndu-și aminte de întîia lui domnie, în care el nu* avusese *vreme a-și dezveli urîtul caracter... Îndată ce* sosise, *Lăpușneanu porunci... De cu sară se* făcuse *de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi... La curte se* făcuse *mare pregătire pentru ospățul acesta. Vestea se* împrăștiase *că domnul se* împăcase *cu boierii*" etc. (C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*, passim). „*Ajungînd în floarea juneței, ea* devenise *un magnet, care trăgea spre sine toate privirile și toate dorințele tinerilor din București... Poeții timpului* secase *nesfîrșitele ode ale închipuirii lor... Locuința în care fanariotul* pusese *pe amanta sa, era situată în strada Caliții... Gelozia, unicul rău ce-l* frămîntase *cîtva timp,* dispăruse *cu totul*" etc. (N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, passim). „*Cruzimile turcilor* trecuseră *răbdarea împilaților care cereau o răzbunare strălucitoare... Toate aceste avanii ale turcilor* sleise *răbdarea poporului și a lui Mihai... Un complot întins atît în Țara Românească cît și în Moldova,* hotărîse *ziua de 13 noiembrie... Porunca domnească* ieșise *ca toți turcii ce se aflau în București să se adune la casa vistierului Dan... Abia își* așezase *trupele în tabără aproape de București, într-o bună poziție, cînd fără veste intră în țară și veni în București un cadiasker... Aceste izbînzi ale românilor...* înspăimîntaseră *atît pe Turcii din partea locului încît* fugiseră *mai toți în munții Balcani*" etc. (N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, passim).

Am spus că utilizarea mai-mult-ca-perfectului ca timp al narațiunii este o notă specifică povestitorilor români în veacul al XIX-lea. Evoluția stilistică ulterioară elimină într-o apreciabilă măsură această formă a trecutului încît într-un roman ca *Pădurea spînzuraților* de Liviu Rebreanu n-am putut-o găsi decît în cazuri destul de rare. Nici în povestirea *Dumbrava minunată* de Mihail Sadoveanu nu apare mai des.[1] Scriitorii noi resimt mai-mult-ca-perfectul ca o formă prea greoaie și prea puțin expresivă. L. Rebreanu preferă deci, chiar ca elemente de cadru, alte forme ale trecutului, de pildă perfectul simplu, desigur pentru scurtimea lui și pentru valoarea lui evocativă superioară, rezultată din faptul că acțiunile povestite la perfectul simplu aparțin unui trecut mai apropiat. În loc să „nareze" evenimentele care constituie cadrul, scriitorii mai noi îl „prezintă" direct. Iată începutul unui capitol din *Pădurea spînzuraților*: „*Automobilul* opri *scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă, Bologa* sări *jos,* așteptă *două clipe pe plutonierul care* spunea *ceva șoferului,* și intrară *îm-*

[1] În schimb în *Viața lui Ștefan cel Mare*, Mihail Sadoveanu dă o largă întrebuințare mai-mult-ca-perfectului indicativului, ceea ce menține narațiunea sa în atmosfera vechilor povestitori.

preună, în vreme ce mașina trecea *mai departe...*"
Dacă trecem acum toate verbele acestei scurte narațiuni la mai-mult-ca-perfect obținem o apropiere insensibilă de tipul vechilor povestiri ; fraza îmbătrînește deodată și, în loc de a-l citi pe Rebreanu, avem impresia că parcurgem o pagină de Filimon sau Costache Negruzzi : „*Automobilul* oprise *scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă. Bologa* sărise *jos*, așteptase *două clipe pe plutonierul care* spusese *ceva șoferului, și* intraseră *împreună în vreme ce mașina* trecuse *mai departe...*"

Cine analizează, așadar, funcțiunea mai-mult-ca-perfectului în scrierile povestitorilor mai vechi, observă că timpul acesta este folosit de preferință în părțile inițiale ale povestirilor, atunci cînd se schițează cadrul evenimentelor care urmează a fi narate. De altfel, mai-mult-ca-perfectul fiind una din formele relative ale trecutului (I. Iordan), adică una din acelea în care o acțiune trecută este înfățișată în relația ei cu o altă acțiune tot trecută, este limpede că mai-mult-ca-perfectul trebuie să atragă, în unitatea aceleiași expuneri, și alte forme ale preteritului. Printre aceste forme din urmă, imperfectul se prezintă adeseori povestitorilor români mai vechi. Iată de pildă începutul lui *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi : „*Iacob Eraclid, poreclit Despotul*, perise *ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care* acum cîrmuia *țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrîngerea sa în două rînduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol*, izbutise *a lua oști turcești și se* înturna *acum să izgonească pe răpitorul Tomșa, și să-și* ia *scaunul, pe care nu l-ar fi pierdut, de n-ar fi fost vîndut de boieri.* Intrase *în Moldavia, întovărășit de șapte mii spahii și de vreo trei mii oaste de strînsură. Însă pe lîngă aceste avea porunci împărătești către Hanul tătarilor Nogai, ca* să-i deie *oricît ajutor de oaste va cere. Lăpușneanul* mergea *alăturea cu vornicul Bogdan, amîndoi călări pe armăsari turcești și înarmați din cap pînă în picioare.*" Observînd alternanța mai-mult-ca-perfectului cu imperfectul în cursul acestei narațiuni, ne convingem că această alternanță are mai mult o funcțiune gramaticală, decît una stilistică. Ea servește a marca raportul timpurilor, trecerea de la acțiuni mai îndepărtate la acțiuni mai apropiate și în continuare, ca de pildă în propoziția inițială : „*Iacob Eraclid, poreclit Despotul*, perise *ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum* cîrmuia *țara*". Abia în ultima propoziție a pasagiului citat întîmpinăm imperfectul în funcțiunea stilistică evocativă despre care a fost vorba mai sus : „*Lăpușneanul* mergea *alăturea cu vornicul Bogdan*". În schimb, în scena măcelăririi boierilor din *Alexandru Lăpușneanul*, imperfectul indicativului este pus la o largă contribuție și energia descrierii se datorește, fără îndoială, acestui mijloc : „*Boierii neavînd nici o grije, surprinși mișcelește pe din dos, fără arme*, cădeau *fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni* mureau *făcîndu-și*

cruce ; mulţi însă din cei mai juni se apărau *cu turbare ; scaunele, talgerile, tacîmurile mesei se* făceau *arme în mîna lor ; unii, deşi răniţi, se* încleştau *cu furie de gîtul ucigaşilor; şi nesocotind ranele ce* primeau, *îi* strîngeau *pînă îi* înăduşeau. *Dacă vreunul* apuca *vreo sabie, îşi* vindea *scump viaţa.*" O singură înlocuire a unuia din aceste imperfecte ar produce în acel punct o întunecare a tabloului.

Trebuie însă să ne întoarcem privirile către scriitorii mai noi pentru a întîmpina folosinţa întinsă şi insistentă a imperfectului indicativului, ca timp al evocărilor concrete. Procedeul naturaliştilor francezi nu va fi fost aici fără nici o înrîurire. Iată de pildă începutul *Pădurii spînzuraţilor*, unde întreaga povestire este ţinută la imperfect şi unde toate acţiunile sînt cu adevărat văzute : „*Sub cerul cenuşiu de toamnă ca un clopot uriaş de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă şi sfidătoare, înfiptă la marginea satului,* întindea *braţul cu ştreangul spre cîmpia neagră, înţepată ici-colo cu arbori arămii. Supravegheaţi de un caporal scund, negricios, şi ajutaţi de un ţăran cu faţa păroasă şi roşie, doi soldaţi bătrîni* săpau *groapa, scuipîndu-şi des în palme şi hîcîind a osteneală după fiece lovitură de tîrnăcop. Din rana pămîntului groparii* zvîrleau *lut galben, lipicios... Caporalul îşi* răsucea *mustăţile şi* se uita *mereu împrejur, cercetător şi cu dispreţ. Priveliştea îl* supăra, *deşi* căuta *să nu-şi dea pe faţă nemulţumirea. În dreapta* era *cimitirul militar, înconjurat cu sîrmă ghimpată, cu mormintele aşezate ca la paradă, cu crucile albe, proaspete, uniforme. În stînga, la cîţiva paşi,* începea *cimitirul satului, îngrădit cu spini, cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă, ca şi cum de multă vreme nici un mort n-ar mai fi intrat acolo şi nici n-ar mai vrea să intre nimeni... Satul Zizin, cartierul diviziei de infanterie, se* ascundea *sub o pînză de fum şi de pîclă din care de-abia* scoteau *capetele, sfioase şi resfirate, vîrfuri de pomi desfrunziţi, cîteva coperişe ţuguiate de paie şi turnul bisericii, spintecat de un obuz. Spre miazănoapte se* iveau *ruinele gării şi linia ferată ce* închidea *zarea ca un dig fără început şi fără sfîrşit. Şoseaua, însemnată cu o dungă dreaptă pe cîmpul mohorît,* venea *din apus,* trecea *prin sat şi* se ducea *tocmai pe front...*"

Desigur, impresia de lucru văzut pe care o sugerează această descriere provine din mai multe cauze. Mai întîi, din pricină că toate amănuntele tabloului sînt fapte, acţiuni. Încă din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea Lessing arătase că numai reprezentarea mişcării lucrează cu adevărată putere evocativă în descrierile poeţilor. Imaginea cu care începe *Pădurea spînzuraţilor* confirmă întru totul vechiul principiu pe care Lessing l-a stabilit în *Laocoon*. Nimic nu stă în această evocare ; totul se mişcă : Soldaţii „*săpau*" groapa, groparii „*zvîrleau*" lutul galben, caporalul îşi „*răsucea*" mustăţile. Este drept că acesta din urmă nu

face decît să se *„uite“* împrejur ; dar scriitorul simțind că verbul este prea slab, că este înzestrat cu o prea mică putere evocativă, adaogă îndată că se *„uita... cercetător și cu dispreț“*, precizînd astfel ceea ce era activ în atitudinea caporalului. Metaforele acestei descrieri sînt împrumutate de asemeni domeniului acțiunii : spînzurătoarea își *„întindea“* brațul, satul se *„ascundea“*, pomii desfrunziți își *„scoteau“* capetele, în sfîrșit, șoseaua *„venea“* din apus, *„trecea“* prin sat și se *„ducea“* tocmai pe front. [1] Dacă totuși aceste verbe ar fi fost puse la alt timp decît imperfectul, reprezentarea mișcării ar fi pălit în consecință. Încercați să citiți : spînzurătoarea *„și-a întins“* brațul... soldații *„au săpat“* groapa... caporalul *„și-a răsucit“* mustățile și *„s-a uitat“* împrejur etc. Tabloul nu s-ar mai constitui. Scriitorul ne-ar da impresia că fixează un simplu cadru inițial, de la limita căruia ar trebui să urmeze adevărata povestire văzută. Literatura cunoaște bine procedeul tehnic constînd din începerea unei povestiri sau descrieri cu perfectul compus, după care urmează un alt timp înzestrat cu o putere evocativă superioară, prezentul sau imperfectul. Iată două exemple spicuite în schițele d-lui I. A. Bassarabescu, unul din scriitorii

[1] O metaforă asemănătoare, dar fără întrebuințarea evocatoare a imperfectului, la I. Slavici : *„Drumul de țară vine din oraș, trece pe lîngă Valea Seacă și merge mai departe pe la Valea Rîpiții“* (*Popa Tanda*, în *Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, p. 23).

care folosesc mai des procedeul amintit și în care prezentul, luînd locul perfectului compus inițial, obține o precizare evocativă a impresiei. Primul exemplu : *„Zăpada* s-a dus. *Petice de gheață* mustesc *din loc în loc de sub noroiul încropit în mici izvoare neastîmpărate ca puii de șarpe.“* Al doilea exemplu : *„Chiciură de ramuri, ca la Bobotează.* S-au prins *pe uluci mărgele sclipitoare, parcă — peste noapte — s-ar fi jucat sute de păianjeni, vioi și meșteri. Gardul din fund* s-a șters *în fumul ceții ; iar teiul, d-asupra lui,* plutește *în aer, cu niște brațe îngrijorate, spunînd tovarășilor : «Luați seama ! în urma mea se cerne veșnicia, pustiul fără margini»“* (*Opere complete*, I, p. 19, p. 25).

Prezentul luînd locul perfectului compus produce impresia unui instantaneu fotografic. Impresia este vie, dar statică. În schița d-lui I. A. Bassarabescu, deasupra gardului care *„s-a șters“* în ceață, teiul care *„plutește“* în aer este o imagine precisă, dar încremenită. Pentru a obține imaginea vie a mișcării, perfectul compus al povestirii trebuie să cedeze locul imperfectului evocării, așa cum se întîmplă în următorul exemplu împrumutat schiței lui Em. Gîrleanu, *Cea dintîi durere :* „Am crescut *pe ulița din capătul căreia privirea* pătrundea *pînă departe, spre șesul întins, în fundul căruia Cetățuia* se ridica *deodată, ca înălțată de niște brațe uriașe, mîndre că pot scălda în razele soarelui un asemenea juvaier“.* Viziunea Cetățuii

ar fi putut rămîne, prin însăși natura ei, o reprezentare statică. Scriitorul dorește însă să introducă mișcarea în descrierea sa și în acest scop nu numai că folosește imperfectul indicativului, dar îl și sprijină prin metafora dinamică a brațelor uriașe închipuite că înalță Cetățuia în razele soarelui. Iată și alte exemple pentru același procedeu al substituirii perfectului compus prin imperfect, unde funcțiunea dinamic-descriptivă a acestui timp este din nou pusă la încercare : *„Nu o dată* am rămas *uimit, în poartă, cînd regimentul de linie* pornea *la paradă cu tamburul major în frunte, un țigan cît un munte, purtînd în cap o căciulă de urs, cît o baniță de mare, haine numai aur, și în mînă un buzdugan pe care îl* azvîrlea *în aer de se* rotea *de două ori, apoi îl* prindea *în palmă și-l* ținea *o clipă în sus, pînă ce* clocotea *glasul de tunet al tobei mari“*. Apoi : „M-am uitat *și eu : în fund, cerul* se rumenise, *unde de fum negru* se ridicau *în văzduh, și uneori cîte un smoc de scîntei* scăpăra *ca niște mărgele împrăștiate“*. În acest din urmă exemplu întîmpinăm o adevărată cascadă a timpurilor, asupra căreia nu putem trece cu vederea. Pasagiul începe printr-un perfect compus cu funcțiune de cadru, fără nici o valoare pitorească : *M-am uitat* și eu... Vine la rînd un mai-mult-ca-perfect, care nu constituie atît o imagine, cît fixează momentul povestirii : cerul se *rumenise*. Notația aceasta aparține tot cadrului. Apare în sfîrșit imperfectul : *„unde de fum negru* se ridicau *în văzduh... Cîte un smoc de scîntei* scăpăra *ca niște mărgele împrăștiate...“* Mișcarea înceată a fumului care se ridică în văzduh, ca și dinamica precipitată, vioiciunea în mișcare a unor scîntei care scapără, fac deopotrivă necesar imperfectul, adevăratul timp evocator al mișcării.

Valoarea stilistică a imperfectului, virtutea lui de a vrăji mișcarea îl indică drept timpul propriu literaturii de amintiri, adică al aceleia care înfățișează o succesiune de evenimente ale trecutului. Imperfectul amintirii este adeseori folosit de scriitorii români. Prin mijlocirea acestui timp, scriitorii izbutesc să ne introducă în durata întîmplărilor trecute. Ion Creangă cunoștea procedeul : *„Cum nu se dă scos ursul din bîrlog... așa nu* mă dam *eu dus din Humulești, în toamna anului 1855... Și oare de ce nu m-aș fi dus din Humulești ?... Iaca de ce nu : drăguliță Doamne,* eram *și eu acum holtei, din păcate ! Și Iașii, pe cari nu-i văzusem niciodată, nu* erau *aproape de Neamț, ca Fălticenii, de unde, toamna tîrziu și mai ales prin cîșlegile de iarnă, fiind nopțile mari,* mă puteam *răpezi din cînd în cînd, pășlind-o așa cam pe după toacă și tot înainte, sara pe lună, cu tovarășii mei la clăci în Humulești, pe unde* știam *noi, ținînd tot o fugă ca telegarii ; și după ce* jucam *cît* jucam, *furam cîte-un sărutat de la cele copile sprințare, și pînă-n ziuă fiind ieșiți din sat... cam pe la prînzul cel mare ne-aflam iar în Fălticeni“ (Amintiri,* în *Opere complete,* Ed. „Cartea românească“, p. 74).

Desigur, în cursul unor amintiri poate interveni la un moment dat povestirea la prezent, așa cum se întîmplă în *Sînge-rece* de d. Tudor Arghezi, unde după ce narațiunea este menținută cîteva pagini la imperfect, apare prezentul evocator : *„Sînge-rece* sare, nu știe, nu pricepe... *Incurcîndu-i-se limba în dinți, gesturile lui* vor *să vorbească și ochii îi ies din cap, cenușii“* (*Icoane de lemn*, p. 84). Prezentul lucrează însă ca un mijloc al tabloului direct, nu ca timp al amintirii. Prezentul intercalat într-o amintire ne face contemporani cu evenimentul evocat prin ajutorul lui ; el nu ne sugerează scurgerea însăși a trecutului, devenirea, durata, așa cum numai imperfectul este în măsură s-o facă. Astfel, în *Amintirile lui Constantin Casian* de D. D. Pătrășcanu, utilizarea imperfectului nu numai că obține imagine, dar adaogă acesteia coeficientul special al sentimentului duratei : *„Ii* făceam *semn și lui Săvoiu, care* știa *de ce-i vorba. Și punîndu-mi cărțile în buzunar*, dădeam *cîteva bezele amicilor rămași și o* porneam *întîi repegior, pînă* ieșeam *din calea profesorilor, apoi* o luam *rara-rara pe cele uliți ale Iașului, către grădina de la Copou ori spre rondul cel frumos de mai departe. Aici, tablele vechi, mîncate de rugină, cu litere șterse de demult : «Pentru călăreți», «Pentru pietoni»*, mă făceau *totdeauna să mă întreb : unde mai sînt călăreții, unde sînt pietonii ? Iar în mintea mea* vedeam *Iașul de altădată“* (*Schițe și amintiri*, ed. a II-a, p. 168). În sfîrșit, amintirea poate fi atribuită unui personagiu al narațiunii, ca în schița *Colonelul* de Em. Gîrleanu, unde imperfectul este folosit cu același efect de a sugera durata, pe care l-am întîmpinat și mai sus : *„Cîte o dată își* arunca *privirea spre portretul din cadrul aurit, din odaia lui de culcare. Se* vedea *acolo, ofițer tînăr, sublocotenent, abia ieșit din școală :* sta *în picioare, cu chivăra de lăncier la o parte, cu mundirul strîns pe pieptul scos în afară, cu ochii albaștri, surîzători... Pe atunci, își* suna *pintenii ca o muzică ;* își apropia *o dată călcîiele : țanc ! și durițele* zbîrnîiau *în odăile mari, în care tricheluri̦le* jucau *pe dușumelele lustruite apele lucii ale lumînărilor. Tot așa* sclipea *și dînsul ca bucățelele de cristal, ce* clinchetau, *atîrnate, ca niște cercei, în urechile de bronz ale policandrelor. Viața îi* era *o rază de soare ! Nu* dormea *nopțile :* pășea, *o dată cu pragul sălii de joc, pragul zorilor. Nu* obosea : *în fața escadronului* trăgea *sabia, ca un fulger, din teacă, și, strunindu-și calul*, rotea *ochii pe cîmpul de mustru“* (*Cea dintîi durere*, p. 131). Nu este aici ceva din impresia de melancolie pe care Proust o resimțea indisolubil legată de virtutea imperfectului de a evoca ceea ce este efemer în existență ?

Nici una din valorile stilistice ale imperfectului nu a rămas necunoscută povestitorilor noștri. În paginile următoare vom încerca să desprindem din operele acestora alte procedee stilistice legate de timpurile verbelor.

MAI-MULT-CA-PERFECTUL ȘI TEHNICA NARAȚIUNII

În articolul anterior asupra *Problemei stilistice a imperfectului*, am făcut observația că mai-mult-ca-perfectul indicativului este un timp care apare cu o izbitoare frecvență în operele vechilor noștri povestitori, mai cu seamă în părțile inițiale și de cadru ale narațiunilor și că dispariția relativă a procedeului care constă în evocarea prin mai-mult-ca-perfect a împrejurărilor anterioare narațiunii propriu-zise, atrage după sine, la prozatorii mai noi, un apel diminuat în aceeași proporție la serviciile pe care le poate aduce acest timp al verbului. Povestitorii mai noi, spuneam mai înainte, preferă să prezinte direct, decît să se refere prin mai-mult-ca-perfect la împrejurările anterioare. În sprijinul acestei afirmații, citam un pasagiu cu funcțiune de încadrare din *Pădurea spînzuraților* a lui Liviu Rebreanu, pasagiu men-

ținut la perfectul simplu al indicativului. Trecînd toate verbele acestei scurte narațiuni de cadru la mai-mult-ca-perfect, făceam o experiență de oarecare interes pentru cine urmărește variația particularităților stilistice. Fraza mi se părea că îmbătrînește deodată și, în loc de a mai avea în față pe Rebreanu, puteam crede că citim pe Negruzzi sau pe Filimon. Evident, aceste constatări n-ar îndreptăți concluzia că prozatorii mai noi nu mai folosesc mai-mult-ca-perfectul. Timpul acesta al verbului este o formă de care limba nu s-ar putea lipsi. Ceea ce doresc să stabilesc în paginile care urmează, justificînd mai de aproape și întregind observațiile din articolul amintit este : 1 că folosința mai-mult-ca-perfectului scade la unii povestitori mai noi o dată cu transformarea tehnicei narațiunii ; 2 că mai-mult-ca-perfectul dobîndește în operele acestor povestitori funcțiuni pe care arta prozatorilor mai vechi nu le valorificase și pe care, în tot cazul, gramatica nu le-a observat și nu le-a descris.

Să începem prin a spicui cîteva exemple de mai-mult-ca-perfect în funcțiune de cadru în operele povestitorilor mai vechi. Să examinăm mai întîi nuvela *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi. Această nuvelă este alcătuită din patru părți, fiecare conținînd povestirea cîte unui episod despărțit de cel anterior printr-un răstimp mai mult sau mai puțin lung. Pînă a ajunge să povestească

episodul respectiv, Negruzzi evocă împrejurările anterioare din răstimp prin mai-mult-ca-perfect, a cărui funcţiune este, de altfel după cum remarcă toate gramaticele, să exprime acţiuni petrecute într-un timp mai îndepărtat şi premergător acţiunilor pe care le exprimă celelalte forme ale trecutului. Cele patru episoade ale povestirii lui Negruzzi debutează deopotrivă prin propoziţii în care verbul la mai-mult-ca-perfect stabileşte cadrul temporal, limita de la care urmează a se desfăşura episodul respectiv. Partea I-a : *„Iacob Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa, care acum cîrmuia ţara“.* Partea a II-a : *„Tomşa, nesimţindu-se în stare a se împotrivi,* fugise *în Valahia, şi Lăpuşneanul nu* întîlnise *nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindeni îl întîmpina cu bucurie şi nădejde, aducîndu-şi aminte de întîia lui domnie, în care el nu* avusese *vreme a-şi dezveli urîtul caracter.“* Partea a III-a : *„De cu sară* se *făcuse de ştire tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sărbătoare, la Mitropolie unde era să fie şi domnul ca să asculte liturghia, şi apoi să vie să prînzească la curte“.* Partea a IV-a : *„Patru ani* trecuseră *de la scena aceasta, în vremea cărora Alexandru Vodă, credincios făgăduinţei ce* dase *doamnei Ruxandei, nu mai* tăiase *nici un boier. Dar pentru ca să nu uite dorul lui tiranic de a vedea suferiri omeneşti, născoci feluri de schingiuiri.“*

Procedeul acesta de încadrare trece în mai toate povestirile istorice ale lui Al. Odobescu. Iată începutul povestirei : *Ioana d'Arc, fecioara din Orleans.* Mai-mult-ca-perfectul nu apare aci în prima frază, ci în cea de-a doua, care evocă de fapt evenimentele de cadru, aşa cum, după structura lor generală, există naraţiuni în care unei prime părţi de evocări directe, îi urmează o a doua parte de povestire a evenimentelor anterioare[1] : *„În veacul al patrusprezecelea după Cristos, Francia avu un război foarte trudnic cu englezii. Craiul acestora, care* dobîndise *printr-o moştenire oarecare drept la tronul Franciei, ceru coroana şi sceptrul acestei ţări.“* Iată şi începutul povestirii lui Odobescu *Doamna Chiajna,* unde, ca şi în exemplul precedent, cadrul temporal (prin mai-mult-ca-perfect) este fixat un moment mai tîrziu, după începutul naraţiunii propriu-zise : *„Clopotele bisericii domneşti din tîrguleţul Bucureştilor băteau cu glas jalnic şi treptat ; iar de sus, de pe colnicea dealului dempotrivă le răspundea cu răsunet tînguios şi depărtat, mica turlă rotunjită a bisericuţei lui Bucur.*

[1] Procedeul poate fi urmărit la Balzac. Criticul şi esteticianul Alain (*Avec Balzac,* Gallimard, 1937) observă două procedee de compoziţie, una cronologică, a *Iliadei,* cealaltă a intervertirii ordinei temporale care este a *Odiseii,* unde *„povestirea lui Ulysse şi a lui Menelaos constituie prilejul revenirii în urmă, procedeu imitat de Virgil“* (p. 173). Primul procedeu este al lui Stendhal ; cel de-al doilea al lui Balzac.

Era pe la sfîrșitul lui fevruarie, anul 1560, și de curînd se adusese *în oraș trupul Mircii-vodă, cel poreclit Ciobanul care, la 25 ale lunei,* murise *pe drum, cînd se întorcea din Ardeal, ori că boierii pribegiți acolo pe cari el se-ncercase cu făgăduieli mincinoase și cu viclene jurăminte a-i înapoia în țară, îi* urziseră *cu otrăvuri peirea, ori că Dumnezeul milostiv se-ndurase în sfîrșit de nevoile bieților creștini împilați de acest crunt stăpînitor și* hotărîse *acum ceasul asprei sale judecăți."* Mai toate basmele mitologice ale lui Odobescu folosesc, la începutul lor, mai-mult-ca-perfectul încadrării, numai că de data aceasta cadrul este fixat cînd din primul moment al narațiunii, cînd după aceea. Iată începutul lui *Epimeteu și Pandora:* *„O ceartă mare* se scornise *între Zeus și oameni. Titanul Prometeu, cel cu minte multă, ținea cu aceștia și-i învăța să nu facă pe placul noului zeu..."* Începutul lui *Briareu: „Mare nemulțumire era în palatele Olimpului, locaș al zeilor nemuritori, de cînd Zeus* biruise *pe zeii cei bătrîni și se* așezase *cu sila pe scaunul împărătesc al tatălui său Cronos"*. Începutul lui *Deucalion: „De pre scaunul său, nălțat pe muchia înnorată a Olimpului, Zeus privi la fiii oamenilor și-i văzu pretutindeni dedați cu patimile, fără de a purta cîtuși de puțin grija dreptății. În inimile lor răutatea* crescuse *mereu; iar, spre a îmbuna pe zei, ei* închipuise *un soi nou de înjunghieri și de sacrificii, care* mohorîse *pămîntul cu sînge."* Începutul lui *Poseidon și Atena: „Un oarecare Erechteu* începuse *să clădească o cetate pe un loc sterp și pietros d-a lungul apelor Kefisului. El era părintele și căpetenia unui popor de mîndri voinici..."* Începutul lui *Apolon în Delos: „Din țară în țară rătăcea biată zînă Leto sau Latona, plină de temeri și de durere, pentru că nici o țară și nici o cetate nu voia să-i dea un locșor... Din insula Cretei, ea* trecuse *la Atena, din Atena la Egina, din Egina pe plaiurile Pindului și ale Atonului... Dar în deșert se* rugase *ea de toate aceste pămînturi ca să o primească a se așeza în sînul lor. Nicăieri nu* cutezase *a o primi."* Începutul lui *Admet: „Masă mare era întinsă în palatele din Feres, căci domnitorul de acolo își* adusese *acasă ca mireasă, pe frumoasa Alcesta, cea mai gingașă dintre fetele lui Pelias"*. Începutul lui *Narcis: „Pe malul Kefisului, zîna Echo văzu pe frumosul Narcis și îndată se prinse a-l iubi. Dar lui Narcis puțin îi păsa de iubirea fecioarei de la munte; căci el ducea numai dorul surorei sale, pe care i-o* răpise *Ermes, și o dusese în negrul pămîntului..."*

Pentru a nu lăsa impresia că introducerea narațiunii prin mai-mult-ca-perfect este o particularitate a povestirilor istorice sau mitologice, iată cîteva exemple spicuite în nuvele sau romane cu alt conținut decît acel istoric sau mitologic, dar aparținînd deopotrivă unui moment ceva mai îndepărtat al literaturii noastre. Iată nuvela *Zoe*

a lui C. Negruzzi, în care sînt povestite evenimente contemporane. Începutul fiecăreia din cele patru părți ale nuvelei folosește procedeul descris mai sus. Partea I-a: „*Aceasta a urmat la 1827. De abia* înserase, *ulițile erau însă pustii. Din cînd în cînd și foarte rar se auzia pe pod duruitul unei calește... Nici un pedestru nu era pe uliți, afară de fanaragii... Pojarul de la 20 iulie* prefăcuse *în cenușă mai mult de jumătate a orașului Iași, și fanaragii, masalagii, potlogari de care gemea orașul... pîndeau pe nesocotitul pedestru...*“ Cartea a II-a: „*Zoe era fiica unui boerinaș, care prin slujbele sale* se ridicase *la o treaptă cinstită. Încă în fașe,* perduse *pe maică-sa, iar la vîrsta de cincisprezece ani, moartea o lipsise și de tatăl său. De atunci, sărmana fată, lăsînd o moșioară... care* rămase *moștenire fraților ei,* venise *la Iași... Se văzu înconjurată de o droaie de curtezani... Ea iubi.*“ Partea a III-a: „*Mai mult de un an acum* trecuse *de la întîmplarea aceasta. Iliescul* aflase *chip a se dezlega pe nesimțite dintr-un lanț, ce nu era potrivit cu ușurătatea inimei sale, și Zoe* începuse *a cunoaște că a greșit judecînd pe oameni după inima sa. Amăgită în nădejdea sa, se lăsă la o melancolie ce o făcu mai interesantă...*“ Partea a IV-a: „*În ziua aceea era paradă domnească. De dimineață pompierii* stropiseră *podul, și la toate răspîntiile cîte un zapciu al Agiei oprea carele...*“ Din cele patru părți ale nuvelei *O alergare de cai* de C. Negruzzi, numai una singură nu folosește procedeul amintit. Celelalte trei îl conțin deopotrivă în părțile lor inițiale. Partea I-a: „*Tot orașul Chișinăului se* adunase *ca să privească alergarea de cai, ce se* prelungise *pînă în luna lui septembrie... Locul alergării este zece minute afară de oraș...*“ Partea a II-a: „*Sînt acum cîțiva ani, de cînd trăia în orașul nostru o tînără damă... Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce* perise *la Ostrolenco; alții adevereau că bărbatul său... are procesuri ce îl țin în Petersburg... acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vro nenorocită păcătoasă, care* venise *să se spășească în urîtul monotoniei Chișinăului.*“ Partea a IV-a: „*Era cîteva luni de cînd mă* înturnasem *la Iași. Vîrtejul soțietății, proțesuri, intrigile politice mă* cuprinseseră *într-atît, încît, neaflînd minută de răgaz, am fugit la țară.*“ Introducerea povestirii prin mai-mult-ca-perfect este folosită adeseori și de N. Filimon în *Ciocoii vechi și noi*. Capitolul al II-lea: „*Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile sale pentru exploatarea averei stăpînului său... Acest fanariot* venise *din Constantinopol... și* făcuse *meseria de ciohodar... Ca fanariot... el* moștenise *din naștere un mare talent de intrigă și de lingușire... își* îndreptase *toate bateriile intrigilor sale în contra femeilor... se* înamorase *numai pentru împlinirea acestui scop.*“ Capitolul al IV-lea: „Trecuse *două luni de la întrevorbirea dintre principele Caragea*

și banul C... Se observase, *însă, o mare schimbare în felul de viață al postelnicului ; casa lui...* devenise *în urmă o casă publică...*" Capitolul al IX-lea : „*Trădarea începută cu atîta finețǎ de Duduca și Păturică, din zi în zi lua aspectul unui amor sentimental. Ciocoiul... părea că* renunțase *la orice plan de ambițiune.*" Capitolul al XI-lea : „*Postelnicul... își petrecea acum viața în cele mai dulci plăceri... Gelozia, unicul rău ce-l* frămîntase *cîtva timp,* dispăruse *cu totul...*" Capitolul al XII-lea : „*Dinu Păturică, cum se instală în postul de vătaf pe care-l* dorise *atît de mult, chemă pe toate slugile curții și le ținu un cuvînt prin care le făcu cunoscut că... se* făcuse *mare risipă în curtea stăpînului său...*" Capitolul al XIII-lea : „*Vestea despre influiența ce din zi în zi dobîndea postelnicul Andronache... se* răspîndise *atît de mult, încît mai toți cei ce voiau să dobîndească vreo funcțiune publică... se îndreptau către casa curtea stăpînului său...*" Capitolul al XIII-lea : „*Zilele cele frumoase ale toamnei din anul 1817 își* luaseră *zborul... Iarna se* arătase... *și vîntul de la miazănoapte* începuse *din vreme a sufla cu tărie...*" Capitolul al XVI-lea : „*Să părăsim partea de sus a caselor postelnicului... ca să vedem ce face Dinu Păturică. Acest ambițios ciocoi...* pregătise *și el o cină la care* invitase *pe cîțiva din cei mai de aproape amici ai săi.*" Exemplele s-ar putea înmulți. Procedeul introducerii povestirii prin mai-mult-ca-perfect este tot atît de larg întrebuințat de Filimon ca și de Negruzzi sau Odobescu. El reapare cu aceeași frecvență la Dim. Bolintineanu. Iată începutul mai multor capitole ale romanului *Elena* : Capitolul I : „*Era ziua de mai întîi a anului 1859. Mai multe familii de boieri...* se adunase *la o moșie lîngă Ploiești...*" Capitolul al XI-lea : „Trecuse *o lună de la plecarea lui Alexandru. În acel timp el* scrise *Elenei un bilet de mulțumire. După ce îi mulțumea, se scuza pentru că nu* putuse *să se întoarcă.*" Capitolul al XVII-lea : „*Zoe se* aruncase *în pat. Ea era îmbrăcată cu un capot de batistă fină, peste care* trecuse *un brîu de mătase albă... Afară se auzi un tunet.*" Capitolul al XVIII-lea : „*Era în ziua de sîmbătă. A doua zi era să fie nunta Mariei... Nuntașii* veniseră *în Fănești cu toate trebuincioasele... Elena din parte-i încă se* preparase *la aceasta.*" Capitolul al XIX-lea : „*A doua zi era duminică, zi de nuntă țărănească... Postelnicul se* înturnase *de dimineață.*" Capitolul al XXI-lea : „*Locașul de la Fănești* devenise *trist. Singurele locuitoare ale acestei case erau Elena și Caterina*". Capitolul al XXIV-lea : „*Să ne depărtăm un moment ca să întîlnim pe postelnicul și țiitoarea lui. Aceasta* venise *repede în Ploești. Acolo* întîlnise *pe postelnicul, căruia îi* repetase *acuzarea ce Zoe* aruncase *Elenei, precum și planul de surprindere pentru noaptea ce urma zilei în care am spus cea din urmă scenă de la Fănești. Postelnicul se înfurie la asemenea știri...*" Capitolul

al XXV-lea : „*Elescu era la București. El chemase pe Georges și-i comunicase toate cîte erau să se petreacă la Fănești. El știu atît de bine să pledeze cauza Elenei, încît* atrase *pe Georges în ideile lui d-a o răzbuna*" etc.

Rog pe cititori să ierte lunga serie a acestor citate. Numai mulțimea exemplelor putea însă dovedi că nu ne găsim în fața unui procedeu întîmplător și izolat, ci în fața unuia foarte răspîndit, dacă nu chiar obștesc, în operele povestitorilor mai vechi. Să adăugăm îndată că acești scriitori fac apel la serviciile mai-mult-ca-perfectului nu numai în momentele de evocare a antecedentelor povestirii, dar și în cursul acesteia, pentru a accentua mai bine succesiunea evenimentelor narate. În definitiv, a povesti înseamnă a prezenta o serie de fapte în ordinea succesiunii lor. A povesti înseamnă a evoca o întîmplare, o devenire de evenimente de la momente mai îndepărtate ale timpului către momente mai apropiate ale lui. Dar pentru acest scop, ce mijloc mai bun ne poate pune limba la îndemînă decît felul în care se înlănțuiește mai-mult-ca-perfectul cu celelalte forme ale trecutului ? În această înlănțuire mai-mult-ca-perfectul poate apărea *înaintea* celorlalte forme ale trecutului sau *după* ele. Iată cîteva exemple : 1*a* Imperfect cu mai-mult-ca-perfect : „*Unii* spuneau *că e văduva unui nobil polon, ce* pierise *la Ostrolenco*" (C. Negruzzi). 1*b* Mai-mult-ca-perfect cu imperfect :

„*Nu se* spovăduise *de cînd era, și se* ducea *la biserică numai ca să vadă pe cele frumușele*"[1] (C. Negruzzi). 2*a* Perfect simplu cu mai-mult-ca-perfect : „*Apostolul, sugînd un pahar,* strigă *că încă de la nunta din Cana nu* băuse *așa vin minunat*" (C. Negruzzi). 2*b* Mai-mult-ca-perfect cu perfect simplu : „*Toți boierii Țării Românești, cari* scăpaseră *de la moarte și pribegie și a căror inimă* ofta *după libertate...* începură *a se aduna, a se sfătui*" (N. Bălcescu). 3*a* Perfect compus cu mai-mult-ca-perfect : „*Domnul nostru s-a* dus *cu apostolii în odaia ce li se* gătise" (C. Negruzzi). „*Sosind la Tîrgul Ocnii,* s-a coborît *într-o ocnă părăsită, care i-o* arătase *o babă vrăjitoare*" (C. Negruzzi). 3*b* Mai-mult-ca-perfect cu perfect compus : „Venise *fără să știe pentru ce* a venit." (C. Negruzzi) etc.

Atît de mult uzează povestitorii mai vechi de astfel de înlănțuiri, încît într-o nuvelă cum este *Toderică* de C. Negruzzi, cele mai multe din acțiunile eroului sînt puse în legătură, prin mai-mult-ca-perfect, cu acțiuni care le-au premers. Vrea, de pildă, autorul să spuie că Toderică „*se ducea la*

[1] O excepție față de regula comună o formează acea înlănțuire dintre imperfect și mai-mult-ca-perfect, în care acest din urmă timp nu reprezintă un moment anterior, ci unul ulterior. Un exemplu : „*Pe lîngă datornicii ce* erau *în țară sub Alexandru, se mai* adăogiseră *și alți turci*" (N. Bălcescu, *Ist. rom. sub Mihai-viteazul,* ed. „Cartea românească", p. 38). Curioasa derogare de la regula generală nu e semnalată de gramatici.

biserică numai ca să vadă pe cele frumușele", el nu uită să previe că „*nu se* spovăduise *de cînd era*". Cînd se amintește că Toderică își prăpădi averea autorul adaugă îndată : „*tot ce* cîștigase *și moștenirea de la tată-său pe deasupra*". Cînd apostolii intră în casa lui Toderică, „*acesta de abia* intrase *cu torba plină, căci* avusese *noroc în ziua aceea*". Cînd sfinții se retrag în camera lor, Toderică începe a bea „*ce mai* rămăsese *din vinul blagoslovit*" etc., etc. Prin această necontenită raportare la evenimentele anterioare realizează Negruzzi ceea ce s-ar putea numi „stilul narațiunii", adică acel mod de prezentare a faptelor care pune viu în lumină succesiunea lor, legătura lor după ordinea temporală.

Cine străbate textele prozatorilor noștri, cu preocuparea de a surprinde procedeele lor stilistice, recoltează impresia că prozatorii mai noi fac un apel mai puțin frecvent la serviciile mai-mult-ca-perfectului. Evident, aceasta nu este o regulă generală, ci numai una relativă, deoarece oricînd pot apărea scriitori care să recurgă la mijloacele stilistice ale povestitorilor mai vechi. În tot cazul, numărînd de cîte ori apare mai-mult-ca-perfectul într-un număr de 30 pagini la C. Negruzzi sau Al. Odobescu și la alți scriitori mai noi, obținem un rezultat de oarecare interes : În nuvela *Doamna Chiajna* de Al. Odobescu, primele 30 pagini conțin 83 de m.-m.-c.-p. La C. Negruzzi 20 pagini ale nuvelei *Toderică* + 10 pagini ale nuvelei *Zoe* conțin 45 m.-m.-c.-p. La I. Al. Brătescu-Voinești în primele 30 pagini ale nuvelei *Pană Trăsnea Sfîntul* 31 m.-m.-c.-p. La Gala Galaction în primele 30 pagini ale romanului *Papucii lui Mahmud* 30 m.-m.-c.-p. La Camil Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* 27 m.-m.-c.-p. La Cezar Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Întunecare* 24 m.-m.-c.-p. La T. Arghezi în primele 30 pagini ale volumului *Icoane de lemn* 15 m.-m.-c.-p. La L. Rebreanu în primele 30 pagini ale romanului *Pădurea spînzuraților* 13 m.-m.-c.-p. La I. Vinea în primele 30 pagini ale *Paradisului suspinelor* 10. m.-m.-c.-p. Statistica aceasta nereferindu-se la un număr egal de cuvinte are numai o valoare aproximativă. Dar chiar cu ușoara ei aproximație ea indică un sens al variațiilor stilistice în alăturarea povestitorilor mai vechi și mai noi, peste care nu se poate trece.

Dacă ne întrebăm acum de unde provine scăderea întrebuințării mai-mult-ca-perfectului la amintiții prozatori mai noi (o scădere constatată cu o aproximație statistică destul de mică), cred că pot distinge două cauze operante : 1 Renunțarea la tehnica introducerii prin amintirea evenimentelor anterioare povestirii. 2 Înlocuirea relativă a stilului narativ prin stilul prezentării directe : tabloul în locul narațiunii. Prima constatare este valabilă în chip aproape absolut. Numai în romanul lui Camil Petrescu întîmpinăm introduceri de capitole

după norma semnalată la povestitorii mai vechi: Capitolul I: „*În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întîia dată concentrat*, luasem *parte... la fortificarea văii Prahovei... Niște șănțulețe ca pentru scurgere de apă...* erau *botezate de noi tranșee și* apărau *un front de vreo zece kilometri.*“ Capitolul al II-lea: „Eram *însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și* bănuiam *că mă înșală. Din cauza asta nici nu* putusem *să-mi dau examenele la vreme.*“ În nici una din diversele lucrări citate, autorii lor nu mai recurg la același procedeu.

În ce privește cea de-a doua constatare, ea este valabilă numai în chip relativ. Prozatorii mai noi preferă numai să prezinte prin tablou direct, fără să renunțe cu totul la narațiune. Pentru a ilustra această preferință, să comparăm două momente analoge din nuvela *O alergare de cai* de C. Negruzzi și din *Pădurea spînzuraților* a lui L. Rebreanu. Este de fiecare dată cîte un moment în care scriitorul întrerupe dezvoltarea cronologică a povestirii sale, pentru a nara evenimente mai vechi. Cum procedează Negruzzi? Nuvela atinge punctul în care povestitorul își dă seama că personagiul numit Ipolit este orb. Un alt personagiu exclamă: „*Blestemul Olgăi se împlini!...*“ „*Ce Olgă, doamna mea, și ce blestem?*“ întreabă povestitorul. Narațiunea, pusă în gura personagiului feminin care scosese exclamația amintită, este făcută după procedeul descris mai sus, cu întrebuințarea frecventă a mai-mult-ca-perfectului (de 19 ori în 14 pagini): „*Sînt acum cîțiva ani, de cînd trăia în orașul nostru o tînără damă. Nimeni nu o știa de unde și cine este. Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce pierise la Ostrolenco...; acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vreo nenorocită, care* venise *să spășească în urîtul monotoniei Chișinăului. În scurt, aceea ce se* aflase *mai sigur despre dînsa era că se numea Olga și era poloneză*“ etc. Cum procedează Rebreanu? Iată-l în romanul *Pădurea spînzuraților* înfățișîndu-l mai întîi pe eroul său, Apostol Bologa, luînd parte la execuția prin spînzurătoare a cehului Svoboda. După acest moment, romancierul simte nevoia să ne spună cine este Apostol Bologa și să ne evoce împrejurările anterioare scenei execuției. Cum o va face? Istorisind el însuși sau punînd pe altcineva să istorisească, așa cum procedează C. Negruzzi? Nici într-un fel nici într-altul. Rebreanu nu va folosi de loc „istorisirea“, ci va pune pe eroul său să-și „vadă“ trecutul. Înapoiat în camera sa, Apostol Bologa simte trezindu-i-se „*din somn șiraguri de amintiri și strămutîndu-i sufletul, pe aripi de vis, acasă, în tîrgușorul Parva de pe valea Someșului... Acolo era casa lui părintească, bătrînă, solidă, chiar peste drum de biserica nouă, strălucitoare. Din cerdacul cu stîlpi înfloriți, printre crengile nucilor sădiți, în ziua nașterii lui, se vedea mormîntul tatălui său, împodobit cu o cruce sură de piatră pe care numele, săpat cu slove*

aurite, se deosebea din depărtare : Iosif Bologa...“ Evocarea trecutului, pînă la sfîrşitul celui de-al doilea capitol al romanului, se face cu aceeaşi precumpănire a elementelor sensibile asupra elementului narativ, a imaginii asupra povestirii. Se înţelege că, în aceste condiţiuni, întrebuinţarea mai-mult-ca-perfectului, a cărui funcţiune este să exprime succesiunea evenimentelor şi nu să evoce simultaneitatea imaginilor, va scădea în mare măsură. Este ceea ce se întîmplă la mulţi dintre prozatorii mai noi în comparaţie cu acei mai vechi.

O interesantă verificare a celor de mai sus ne-o oferă analiza unora dintre operele lui Mihail Sadoveanu. În primele 30 de pagini ale nuvelei *Dumbrava minunată*, mai-mult-ca-perfectul apare de 10 ori. În acelaşi număr de pagini ale romanului *Baltagul* timpul de care ne ocupăm intervine de 37 ori. De unde provine această deosebire ? Din aceea că *Dumbrava minunată* este făcută dintr-o serie de tablouri, în timp ce *Baltagul* este o povestire. În *Dumbrava minunată* naraţiunea înaintează numai prin vorbele şi faptele personagiilor, grupate în scene vii sau în tablouri, fără intervenţia insistentă a povestitorului. Chiar chipul în care sînt intitulate capitolele nuvelei dovedeşte intenţia scriitorului de a oferi tablouri sau scene : Capitolul I : *Se vede ce soi rău e duduca Lizuca.* Capitolul al II-lea : *Duduia Lizuca plănuieşte o expediţie îndrăzneaţă.* Capitolul al III-lea : *Sfat cu Sora-Soarelui.* Capitolul al IV-lea : *Unde s-arată Sfînta Miercuri.* Capitolul al V-lea : *Duduia Lizuca găseşte gazdă bună în dumbravă.* Capitolul al VI-lea : *Aici s-arată cine sînt prichindeii* etc. Modul de formulare a acestor titluri explicative este caracteristic. Titlurile acestea ne previn că în paginile care le urmează se „vede“ sau se „arată“ ceva. În tot cazul ele indică un tablou sau rezumă o scenă. Povestitorul însuşi nu intervine decît foarte puţin. Întrebuinţarea mai-mult-ca-perfectului va scădea deci în măsura în care autorul va nara mai puţin el însuşi şi va face mai mult să se vadă faptele personagiilor şi să se audă cuvintele lor. [1] Dacă, dimpotrivă, în *Baltagul* întrebuinţarea mai-mult-ca-perfectului creşte atît de mult, lucrul provine din faptul că romanul acesta este o naraţiune a scriitorului. Cine istoriseşte ceva este preocupat să stabilească ordinea temporală a faptelor şi înlănţuirea mai-mult-ca-perfectului cu celelalte forme ale trecutului, ca un mijloc de a fixa treptele timpului, devine pentru acela un procedeu indispensabil. Tot astfel, dacă în scrierea lui Tudor Arghezi *Icoane de lemn*, care este făcută dintr-o serie de „instantanee“ literare, întrebuinţarea mai-mult-ca-perfectului scade foarte mult,

[1] Dialoguri dramatice se găsesc destul de des şi în nuvelele lui C. Negruzzi, dar acolo personagiile însăşi vorbesc în stilul naraţiunii, cu referiri metodice la împrejurările anterioare şi cu continuări în trecutul mai apropiat. Foarte caracteristic este amintitul episod *Olga* în nuvela *O alergare de cai.*

ea crește în romanele aceluiași autor, de pildă în *Ochii Maicii Domnului*, unde în primele 30 de pagini, timpul despre care vorbim apare de 24 de ori. Variațiile statistice ale acestui timp indică, așadar, destul de precis procedeul literar folosit de scriitor.

Observarea textelor literare dovedește nu numai că scriitorii mai noi, povestind mai puțin și prezentînd mai mult, dau o mai mică întrebuințare mai-mult-ca-perfectului, dar în același timp că îi dau și o întrebuințare deosebită. Gramatica ne spune că mai-mult-ca-perfectul exprimă un moment al timpului anterior prezentului sau anterior aceluia pe care îl fixează celelalte forme ale trecutului cu care el se leagă. Generalizarea gramaticii pare a fi însă făcută pe baza întrebuințării pe care i-o dau acestui timp textele literare mai vechi. În adevăr, dacă examinăm toate mai-mult-ca-perfectele pe care le întîmpinăm în nuvelele lui C. Negruzzi, ele nu ne apar cu alt rost decît cu acela de a fixa momentul anteriorității. Această anterioritate poate să fie despărțită de momentul următor printr-un răstimp foarte scurt („*De-abia înserase, ulițele erau încă pustii*") sau printr-un răstimp mai lung („*Mai mult de un an* trecuse *de la întîmplarea aceasta*"), funcțiunea timpului în chestiune rămîne însă aceeași. Rostul mai-mult-ca-perfectului se modifică însă la scriitorii mai noi, care nu vor să exprime prin el anterioritatea cronologică, ci foarte deseori și anterioritatea cauzală.

Cînd, de pildă, L. Rebreanu scrie : „*Împrejur întunerecul se* înăsprise. *încît* înțepa *ochii*" (*Pădurea spînzuraților*, p. 20), el nu vrea să spună că „întîi" s-a înăsprit întunerecul și „apoi" ochii s-au simțit înțepați. Aceste două evenimente sînt mai degrabă simultane. Scriitorul vrea să spună altceva și anume că din pricina înăspririi întunerecului, eroul său a început să simtă că ochii îl înțeapă. Dependența este însă indicată aici prin conjuncția „încît". Uneori dependența este indicată numai prin succesiunea verbelor. Exemplu : Caporalul din *Pădurea spînzuraților* îndeamnă cu vorba pe soldații care săpau o groapă. „*Apoi* tăcu *brusc. Privirea lui se* oprise *asupra spînzurătoarei...*" (*op. cit.*, p. 13). Aci, momentul în care privirile caporalului se opresc asupra spînzurătoarei este fără îndoială anterior momentului în care caporalul încetează de a mai vorbi. Totuși scriitorul nu vrea să fixeze, prin înlănțuirea perfectului simplu cu mai-mult-ca-perfectul, numai ordinea temporală a evenimentelor, dar și dependența lor cauzală : caporalul tăcu brusc *pentru că* privirea i se oprise asupra spînzurătoarei. Un exemplu de același tip din Th. Scorțescu : „*În aceeași noapte, Silvia mă* primi *în camera ei de culcare. George* plecase *la Cluceni de cîteva zile*" (*Concina prădată*, p. 22). Înlănțuirea verbelor vrea să spună nu numai că George plecase mai întîi la Cluceni și apoi Silvia îl primi în cameră pe personagiul care povestește, dar că din pricină că George plecase, Silvia îl putuse primi

în cameră. Un exemplu de același tip la Gala Galaction : „*Călărașii se* chitiră *pe împușcături și se* risipiră *prin toată curtea. Turcul* venise *tocmai în dreptul meu*“ (*Papucii lui Mahmud*, p. 14). Din pricină că turcul venise în dreptul său se chitiră și se risipiră călărașii. Alt exemplu, din Cezar Petrescu : „*Radu se* ridică *cu o mare plictiseală. Dan Scheianu* fusese *colegul lor de școală*“ (*Întunecare*, I, p. 43). Radu se ridică plictisit pentru ca, după cum povestitorul ne lămurește mai departe, Radu știa că Dan era o speranță înșelată. Un exemplu din I. Vinea : „*Deodată însă prestigiul lui Willy se* înălță *și pluti în toate conștiințele.* Venise, *într-o zi, de la gară cu vreo zece volume împachetate, pe care le desfăcu și scrise cîte o dedicație*“ (*Paradisul suspinelor*, p. 39). Prestigiul lui Willy se înălță pentru că într-o zi venise cu volume scrise de el. Exemplele s-ar putea înmulți. Atîtea cîte am dat ajung însă pentru a adăoga tipului îndeobște cunoscut al mai-mult-ca-perfectului anteriorității, tipul necunoscut de gramatici, deși deseori întrebuințat de scriitorii mai noi, al mai-mult-ca-perfectului cauzalității.

Am convingerea că cine ar întreprinde un studiu complet asupra mai-mult-ca-perfectului i-ar putea identifica, în textele prozatorilor mai noi, și alte funcțiuni decît aceea de antedatare despre care vorbește gramatica. Dar chiar și funcțiunea de a arăta cauzalitatea, pe care o scot la iveală textele consultate de noi, dovedește că generalizarea gramaticii tradiționale nu mai este suficientă. Prin această nouă facultate a lui, mai-mult-ca-perfectul continuă a rămîne un timp narativ, dar al unei narațiuni în care faptele întrețin raporturi mai strînse și mai profunde decît acele ale simplei lor înșiruiri pe linia duratei. În operele prozatorilor mai noi, timpul verbal de care ne-am ocupat în paginile de față nu evocă numai chipul în care evenimentele se succed, dar și acela în care ele se generează, ajutînd astfel lucrării de adîncire a povestirii.

PREZENTUL ETERN ÎN NARAȚIUNEA ISTORICĂ

Printre excepțiile stilistice la regulile gramaticii, acele relative la întrebuințarea prezentului indicativului sînt desigur cele mai vechi și cele mai bine cunoscute. Ori de cîte ori este vorba a se dovedi că formele descrise de gramatici sînt departe de a istovi bogăția de semnificații afective legate de întrebuințarea vie a limbii, prezentul istoric și prezentul futuric devin exemplele oarecum obligatorii. Iată, se zice, că prezentul indicativului n-are numai funcțiunea să înfățișeze acțiuni care se desfășoară sub ochii noștri, deoarece, prin varietatea lui istorică sau futurică, evenimente trecute sau viitoare pot fi evocate de asemeni, îndată ce vorbitorul dorește să dea evocărilor sale un grad superior de intensitate emoțională. Persoana care, în cursul unei povestiri autobiografice, afirmă : „la șapte ani întîlnesc pe omul cu care rămîn prieten toată viața“, se referă fără îndoială la trecutul său,

dar o face într-o formă menită să exprime vivacitatea amintirii în el. Tot astfel, cînd în cursul conversației celei mai obișnuite, cineva ne anunță : „plec mîine“, el exprimă nu numai un fapt care urmează să se petreacă în viitor, dar și voința sau convingerea lui tare că evenimentul va avea loc în adevăr. Iată, se adaogă, cum prin derogație de la funcțiunile obișnuite ale formelor gramaticale, limba se îmbogățește cu semnificații noi și cu reflexe ale vieții interioare rămase în afară de categoriile generale ale gramaticii. Discrepanța dintre gramatică și stilistică află în folosința variată a prezentului indicativului una din principalele ei piese documentare.

Lingvistica mai nouă a notat de altfel și alte abateri stilistice de la funcțiunea obișnuită și cea mai generală a prezentului indicativului. Astfel, Emil Winkler, în a sa *Grundlegung der Stilistik*[1], p. 53, recunoaște în prezentul indicativului și timpul judecăților universal-valabile, de tipul „toți oamenii respiră“. La rîndul lui, Jacob Wackernagel, în ale sale *Vorlesungen über Syntax*[2], 1926, p. 157 urm., identifică prezentul general valabil și atemporal al proverbelor, ceea ce s-ar putea numi „prezentul gnomic“. Astfel, în propoziția „o mînă spală pe alta“, prezentul „spală“ nu vrea să spună că acțiunea se petrece în momentul de față, ci că așa a fost în trecut, așa va fi în viitor și că, prin

[1] Întemeierea stilisticii (n. ed.).
[2] Prelegeri despre sintaxă (n. ed.).

urmare, avem de-a face cu *„ceva general-valabil, care se petrece sau se poate petrece în toate timpurile. Întîmpinăm aici nu o folosință prezentică a formei prezentului, ci una pe care, cu toată siguranța, o putem numi atemporală.“* O altă formă a prezentului atemporal este aceea a inscripțiilor sau a notițelor intime *pro memoria*, așa-numitul „prezent tabular“, unde întîmpinăm comunicări asupra trecutului *„la care distanța lor de prezent poate rămînea neexprimată, singurul lucru important fiind expresiunea conceptului verbal“* (Wackernagel, *op. cit.*, p. 165). Ușor de confundat cu prezentul istoric, prezentul tabular, într-o însemnare ca d[e] p[ildă] *„subigit omne Lucanom“*, nu vrea să evoce cu vioiciune dramatică un moment trecut, ci numai să consemneze un fapt, al cărui timp rămîne deocamdată indiferent. Noțiunea prezentului atemporal reprezintă, fără îndoială, un progres al identificărilor stilistice ; cît privește semnificația lui avem însă de făcut unele rezerve. Căci prezentul nu dobîndește forma „atemporală“, din pricină că în unele propoziții l-am însoți cu sentimentul permanenței lui în timp. Reprezentarea timpului este de fapt absentă în prezentul atemporal. Wackernagel a recunoscut-o pentru varietatea prezentului tabular și ar fi trebuit s-o recunoască și pentru forma prezentului gnomic. Cine spune „o mînă spală pe alta“ sau „apa trece, pietrele rămîn“ nu însoțește nicidecum formularea sa cu sentimentul că aceste fapte s-au petrecut în

trecut și că se vor petrece în viitor. Acel ce pronunță aceste judecăți, nu vrea decît să stabilească un anumit raport necesar între lucruri, care poate fi gîndit și receptat fără ca vreo reprezentare temporală să se amestece. În același fel, prezentul copulei logice în judecata „toți oamenii sînt muritori“ nu vrea să spună pentru sentimentul stilistic al ascultătorului că oamenii sînt în prezent, au fost în trecut și vor fi în viitor muritori. Copula prezentiformă „sînt“ nu vrea să exprime altceva decît aderența predicatului la subiect, fără amestecul vreunei reprezentări temporale oarecare. Este adevărat că judecățile „oamenii sînt muritori“ și „o mînă spală pe alta“ sînt universal valabile în timp ; ele sînt însă și universal valabile în spațiu. Putem spune nu numai că o mînă a spălat pe alta totdeauna în trecut și că o va spăla totdeauna în viitor, dar cu aceeași dreptate că aceeași acțiune se repetă la toate latitudinile și în toate locurile. Cu toate acestea, în impresiunea stilistică pe care ne-o fac aceste propoziții nu intră reprezentarea spațială, după cum nu intră nici reprezentarea temporală. Pentru sentimentul stilistic, prezentul gnomic și copulativ exprimă valabilitatea universală, fără nici o subliniere a timpului valabilității, a permanenței ei eterne. O astfel de permanență este totuși exprimată și înregistrată uneori în întrebuințarea care se dă prezentului indicativului, dar atunci n-avem de-a face cu prezentul atemporal al proverbelor, cărora le putem alătura pe acel al

definițiilor și legilor științifice, ci cu „prezentul etern“ al povestirilor : un efect de stil pe care am dori să-l caracterizăm mai de aproape.

Adeseori în cursul povestirilor, mai cu seamă al povestirilor istorice, relatarea faptelor la trecut se întrerupe pentru a lăsa loc unei reflecții de ordin general, formulată la prezent. Efectul obținut prin această variere a timpurilor poate fi de mai multe feluri. Să examinăm mai întîi un exemplu, spicuit în N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, ed. „Cartea românească“, p. 81. Pasagiul face parte din povestirea căderii tiranicului domn Aron-vodă prin uneltirile pretendentului Răzvan și ale cardinalului Andrei Bathori : „*Nu se știe*, scrie Bălcescu, *dacă Aron-vodă a fost vinovat întru adevăr de trădarea ce a motivat arestarea lui sau dacă a căzut jertfă ambiției lui Răzvan și lui Bathori. Nimeni n-a văzut acele scrisori de trădare ale lui. Noi ne plecăm a crede, cu mai mulți analiști contimporani, că fără dreptate a fost el azvîrlit după tron în temniță ; dar cumplita lui domnie îi meritase o asemenea cădere. El își sfîrși viața la mai 1597, în aceeași temniță. Toată avuția lui cea mare, strînsă prin stoarceri nelegiuite, fu confiscată de Bathori spre a sluji pentru cheltuiala războiului. Mai mulți din boierii partizani ai lui Aron-vodă se turburară foarte la această silnică și fără dreptate faptă ; de aceea, mulți din ei fură închiși, unii pedepsiți cu moarte. Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori și le întoarseră către Polonia, unde mai mulți boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de a căuta să intre în Moldavia. Astfel dreptatea dumnezeească* scoate *răsplata unei fapte dintr-însa chiar...*“

Nimănui dintre acei care ar străbate acest pasagiu cu oarecare atenție nu-i poate scăpa efectul de stil pe care îl obține Bălcescu prin verbul la prezent al ultimei propoziții, în contrast cu trecutul referințelor anterioare. Pînă la această ultimă propoziție, scriitorul a folosit diversele forme ale trecutului, necesare pentru exprimarea unor evenimente petrecute altădată. Reflecția generală care încheie citatul este pusă însă la prezent pentru a evidenția caracterul valabilității ei eterne. Afirmația „*dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar...*“ este concluzia în care se precipită înțelesul moral permanent al întîmplărilor narate mai înainte. Prezentul acestei propoziții nu este atemporal, ci etern. El exprimă un adevăr valabil oricînd și nu numai un raport necesar între lucruri, așa cum ni s-a părut a fi cazul legilor științifice sau al proverbelor izolate. Desigur, prezentul gnomic se poate îmbogăți și el cu nuanța prezentului etern, atunci cînd el încheie o povestire, rezumînd și extrăgînd substanța ei generală. Folosit însă izolat, proverbul nu trezește acest sentiment al valabilității eterne, care împrumută marca lor stilistică reflecțiilor de ordin general și concluziv intercalate în cursul unei povestiri sau așezate la

finele ei. Dar după cum aceste cugetări generale își primesc signatura lor stilistică din reflexul faptelor care le-au precedat și pe care le rezumă și le tălmăcesc în semnificația lor permanentă, tot astfel aceste fapte se colorează ulterior prin reflexul cugetării generale care le urmează. Prin sublinierea și în lumina reflecției, faptele anterioare capătă o valoare simbolică și se monumentalizează. În cadrul etern al reflecțiunii finale, faptele anterioare sporesc în semnificația lor. Acum, cînd în pasagiul citat faptele ne apar cu facultatea de a justifica cugetarea asupra chipului în care lucrează dreptatea dumnezeiască, ele devin pentru noi mediul prin care se rostește o lege morală și se îmbogățesc cu un răsunet pe care nu l-ar fi avut simpla lor amintire. În lumina acestei analize, prezentul etern ni se destăinuiește ca un mijloc al potențării retorice și corespunde, de fapt, unei anumite concepții a istoriei. H. Taine care în renumitul său *Essai sur Tite Live* (1856) a fixat conceptul istoriei oratorice și filozofice, arată cum *„istoricul aleargă către ideea generală printre faptele care o dovedesc, nu se oprește decît pentru a o explica mai bine prin detalii expresive, arătînd la orizont scopul călătoriei sale“* (ed. Hachette, p. 129). Una din modalitățile stilistice ale subordonării faptelor la idee este tocmai întrebuințarea prezentului etern în reflecțiunile generale pe care istoricul retoric și filozof le încorporează narațiunilor lui.

B. P. Hasdeu care aparține în multe privințe curentului retoric și filozofic în istorie, folosește și el prezentul etern. Iată-l analizînd ereditatea lui Ion-vodă cel Cumplit: *„Vitejia, agerimea minții și cruzimea trecură ca moștenire paternă în natura lui Ioan. De la mumă-sa, de altă parte, el căpătă o figură cam armenească... Poporul, după naționalitatea mumei, îl numi Ioan Armeanul, întocmai precum Alexandru-vodă fu Lăpușnean, ca fiu al unei lăpușnence sau precum Petru-vodă fuse Rareș, după porecla mumei sale: bastardul nu are tată“* (*Ioan-vodă cel Cumplit*, 1865, ed. a II-a, 1894, p. 23). Ultima propoziție cu verbul la prezent subsumează și explică împrejurările pomenite mai înainte. Prin mijlocirea acestei simple propoziții trecem de la faptele particulare în planul reflecțiunii etern-valabile. Iată-l altă dată pe B. P. Hasdeu schițînd biografia lui Ștefan cel Surd, descendent din spița marelui Ștefan, domn vremelnic, al cărui caracter fusese corupt în lunga sa captivitate turcească: *„Peste douăzecișicinci de ani Turcia, sigură că natura părinților degenerase cu desăvîrșire în această rămurea transplantată a unui neam eroic, îl trimise domn în Țara Românească. El domni ceva peste un an, și abia figurează în cronice sub porecla de «cel Surd». În adevăr surd, surd la vocea măreței sale origini: fiu denaturat al unui tată erou și al unei mame eroine, mai purtînd spre deriziune numele strămoșesc al marelui Ștefan! Bruma sclaviei* ucide *în rădăcină chiar*

florile cele mai alese" (*op. cit.*, p. 177). Ultima propoziție extrage în formă etern-valabilă și cu înflorire metaforică substanța permanentă a faptelor narate mai înainte, formulate la prezent și intercalate în narațiunile istorice. Aceeași funcțiune ne-o ilustrează și următorul citat din A. D. Xenopol, *Istoria românilor*, vol. V, p. 201 : *„Mihai deci se prefăcu a primi propunerile lui Andrei, și în 26 iunie 1599 subsemnă un tratat de supunere și vasalitate către noul domn al Ardealului... Mihai jura cu deplina conștiință că nu se va ținea nici de un cuvînt al jurămîntului său... Între cinstea politică și cinstea privată a fost și va fi totdeauna o prăpastie ! Ceea ce în una se numește trădare, în cealaltă* poartă *numele de necesitate politică ; înșelăciunea* se numește *dibăcie, iar despoierea* este *salutată cu titlul de triumf.*" Pentru a nu mai lăsa nici o îndoială asupra valabilității eterne a ultimelor cugetări, Xenopol le anticipează prin exclamația : *„Între cinstea politică și cinstea privată* a fost *și* va fi *totdeauna o prăpastie !*" Ceea ce a fost și va fi se sintetizează în prezentul etern al verbelor din propozițiile următoare.

Am spus că efectul stilistic legat de intervenția prezentului etern este de mai multe feluri. Reflecția generală de caracter retoric este numai unul din efectele stilistice obținute prin întrebuințarea prezentului etern. Un altul este acela prin care prezentul în discuție ne introduce într-o sferă generală de motive omenești. Adeseori în cursul

narațiunilor și nu numai al narațiunilor istorice, faptele povestite sau aprecierile cu privire la ele caută a fi explicate nu numai prin motive individuale și proprii personagiilor care le execută, dar și prin motive generale, ținînd adică de structura permanentă a sufletului omenesc. Invocarea acestor motive se face prin prezentul etern. Iată un exemplu din A. D. Xenopol, *op. cit.*, vol. VII, p. 226 : *„Gheorghe Ștefan văzîndu-se trădat de acela tocmai pentru care își pusese poziția în cumpănă și părăsit de toți apucă cu amărăciune calea unei pribegiri mult mai îndepărtată decît aceea în care rătăcise pînă acuma, bătînd la porți străine, unde nefiind nici un interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită vor pune în picioare armate în sprijinul lui ? Fără îndoială că răsplata faptelor* este *un vis și o închipuire. Totuși puternicul simțimînt de dreptate ce* se mișcă *în inima noastră* ne face *să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale, și de aceea oricît am compătimit pentru suferințele lui Gheorghe Ștefan, totuși pare că le înțelegem și le găsim meritate, cînd ne gîndim cum și el trădase...*" Dezvoltările acestea prezintă o structură ceva mai complexă, asupra căreia trebuie să ne oprim o clipă. Prima frază cuprinde referințe asupra pribegiei lui Gheorghe Ștefan, încheiate prin întrebarea retorică menită să sugereze inutilitatea silințelor acestuia : *„...nefiind nici un interes în joc, cum putea el crede că*

mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită vor pune în picioare armate în sprijinul lui ?“ Urmează o reflecție de ordin general la prezentul etern : *„Fără îndoială că răsplata faptelor* este *un vis și o închipuire*“. Urmează, în fine, invocarea motivelor de ordin general, menite să explice atitudinea noastră apreciativă asupra chipului în care sfîrșește eroul povestirii : *„Totuși puternicul simțimînt de dreptate ce* se mișcă *în inima noastră, ne* face *să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale...*“ Prezentul verbelor în această din urmă frază are o altă funcțiune stilistică decît prezentul reflecțiunii generale care o precedase. Aceste din urmă verbe în prezent aparțin unei alte varietăți a prezentului etern.

Iată un alt exemplu, împrumutat de data aceasta unei nuvele, în care prezentul etern al motivelor generale este reprezentat în mod copios. Este vorba de un pasagiu extras din nuvela lui I. Slavici, *Popa Tanda*, *Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, p. 16 : *„Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seamă despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cînte, să citească Evanghelia, să învețe creștinii, să mîngîie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva, dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi rîs poate în tăcere de toate acele, pe care omul*

numai în momentele grele le pricepe. Este *în firea omului, că după ce mintea* pricepe *un șir de lucruri mai ascunse, ea* pune *aceeași măsură pe lumea întreagă și nu mai* crede *ceea ce nu poate înțelege*“ etc. Era vorba deci de a explica scepticismul momentan al popii Tanda. Scriitorul invocă motivul acestui scepticism : omul nu crede ceea ce nu poate înțelege. Formularea la prezent vrea însă să ne spună că aci nu avem de-a face cu motive individuale ale popii Tanda, ci cu motive general-omenești. Iată un alt exemplu în același sens cules în I. Creangă, *Amintiri*, în *Opere complete*, ed. „Cartea românească“, p. 34 : *„Dar vremea trecea cu amăgele, eu creșteam pe nesimțite ; și alte gînduri îmi zburau prin cap și alte plăceri mi se deșteptau în suflet ; și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat și dorul meu era acum nemărginit ; căci sprințar și înșelător* este *gîndul omului, pe ale căruia aripi te* poartă *dorul necontenit și nu te* lasă *în pace, pînă ce* intri *în mormînt*“. Motivul neliniștei povestitorului în tinerețea sa era însuși felul de a fi al gîndului și al dorului omenesc. Acest motiv este general și permanent. Creangă îl exprimă prin prezentul etern.

Prezentul etern al reflecțiunii generale în narațiunea istorică ne ducea cu gîndul la concepția retorică și filozofică a istoriei. Maxima sau sentența strecurată în povestirea faptelor este un efect stilistic care trădează pe filozof și pe orator. Pre-

zentul etern al motivelor generale este, la rîndul lui, un mijloc al analizei morale, așa cum a fost practicată în tot clasicismul. Dar originea și dezvoltarea acestor efecte de stil este o altă problemă și ea merită o altă cercetare. Deocamdată ni s-a părut suficientă simpla descriere și caracterizare.

TEHNICA BASORELIEFULUI ÎN PROZA LUI N. BALCESCU

În prefața primei ediții a lui *Ion-vodă cel Cumplit* (1865), un fel de schiță impresionistă a metodologiei istorice, B. P. Hasdeu cere lucrărilor de restabilire a trecutului să opereze cu o întreită preocupare, cu *„trei scalpeluri de artă“*, după cum le numește el în limbajul său metaforic : *„critica, perspectiva și coloritul“*. Ce se poate numi critica și coloritul în lucrarea istoricului apare destul de limpede cititorului. În ce privește „perspectiva“, Hasdeu resimte nevoia să ne dea mai ample lămuriri. *„Perspectiva*, scrie el, *se cuprinde intru a dispune toate părțile intregului așa, încît să nu vă întîmpine lacune esențiale alăturea cu detalii superflue ; nimic să nu fie de prisos, nimic să nu fie descusut ; cele importante să reiasă în relief pe primul plan, cele secundare să se umbrească pe planul al doilea, cele accesoare abia să mijească mai încolo.“* Așa-numita „perspectivă“ ar fi deci

un procedeu al compoziției istorice, o metodă de organizare a întregurilor narative, care presupune analiza și valorificarea faptelor, dispunerea lor pe trepte deosebite ale însemnătății.

Studiul procedeelor stilistice în narațiunea istorică ne dovedește însă că perspectiva, despre care ne vorbește Hasdeu, nu este numai o normă a compozițiilor întinse, dar și a acelor unități mai limitate, care sînt tablourile sau episoadele istorice. Adeseori, în cursul expunerilor sale, istoricul se oprește pentru a evoca o luptă, o manevră a armatelor, un fapt oarecare de arme. Complexitatea și învălmășeala unor astfel de evenimente cere cu deosebite drepturi operația analizei și valorificării faptelor particulare, punerea lor în perspectivă. Întregul evenimentului narat trebuie despicat în mai multe planuri succesive ale adîncimii. Istoricul care răspunde acestei nevoi dă tablourilor sale organizarea unor adevărate basoreliefuri. Care sînt însă criteriile valorificării și care sînt mijloacele capabile să sublinieze importanța superioară a unui fapt în raport cu alte fapte de o însemnătate mai redusă ? Cum se produce repartizarea accentelor de importanță și cum le selectăm din ceea ce, pentru un ochi indiferent, ar putea fi o simplă masă amorfă, fără nici un relief ?

Nu vom răspunde acestor întrebări în chip general. Vom urmări soluția unei astfel de probleme interesînd estetica prozei într-un exemplu concret, în arta scriitoricească a lui Nicolae Bălcescu și

vom folosi prilejul pentru a aduce noi preciziuni în stilistica timpurilor verbale, cărora le-am consacrat celelalte trei articole anterioare. După tipul său adînc și după necesitățile vremii, Bălcescu este un scriitor retoric. Istoria este pentru el faptă, un episod în luptele naționale ale timpului. Condus de o asemenea concepție, intervenția valorificatoare va fi cu atît mai vie la un scriitor ca Bălcescu. Criteriul valorificării va fi sentimentul său patriotic, care îl va face să împingă în lumina mai vie a prețuirii pe eroii mult iubiți și să respingă în planuri mai umbrite personagiile secundare sau pe acele care sînt antipatice, pentru că se găsesc în conflict cu aspirațiile națiunii. Cîteva din episoadele narative sau din tablourile istorice ale lui Bălcescu sînt adevărate basoreliefuri literare, inspirate de caldul său sentiment național. Faptele eroului slăvit sînt povestite la prezentul istoric și participă la via lumină evocativă a acestui timp ; isprăvile adversarilor sînt narate la trecut și sînt împinse, o dată cu aceasta, în planuri mai umbrite ale reprezentării.

Iată, pentru ilustrarea acestui procedeu, povestirea luptei de sub cetatea Rusciukului, spicuită în scrierea lui N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, publicată de A. I. Odobescu, ed. a II-a, 1877, pp. 64—65 : „*Mihai sosi a doua zi, luni (24 ianuarie) de cu noapte și își înfipse tabăra în locul părăsit de dușman la Scărpătești, iar în ziua următoare, marți (25 ianuarie), din zi de dimi-*

neață porni spre Rusciuk, unde, după cum aflase, Mustafa-Pașa nedescurajat încă de atîtea înfrîngeri, mai strîngea oști și voia să-și mai cerce norocul. Fără a mai lăsa lui Mustafa vreme de gătire, domnul se grăbește, trece *Dunărea pe gheață pe la Marotin și* își înșiră *oștile sub porțile Rusciukului. El avea cu dînsul numai 10.000 ostași, în vreme ce Mustafa avea 4.000 oaste aleasă și 10.000 turci adunătură din Bulgaria. El își* îndeamnă *oștile a se lupta vitejește pentru gloria lui Cristos și mîntuirea patriei și cu frunte de leu, bărbătește, mai repede decît ai gîndi,* năvălește *asupra turcilor, care abia apucaseră să iasă din cetate cînd lupta se încăieră. Bătaia ținu cîtva, fu sîngeroasă și nu încetă pînă în noapte, cînd turcii, cu toate că erau mai numeroși, trebuiră a se pleca furiei românilor ; de la vreo 7.000 pînă la 8.000 căzură morți ; ceilalți își căutară mîntuirea în fugă, dar ai noștri, urmărindu-i în întunecimea nopții, fără seamă îi* ucid *sau îi* prind *mai pe toți.*“ Nimănui, din cîți vor citi cu oarecare atenție această povestire, nu-i va scăpa procedeul care constă în a pune faptele lui Mihai și ale armatelor sale la prezentul indicativului, în timp ce acțiunile conexe sînt împinse în penumbra trecutului. Mihai „se grăbește, trece *Dunărea; își* îndeamnă *oștile, care* năvălesc *asupra turcilor, și* ucid *sau îi* prind *mai pe toți*“. Nici una din celelalte acțiuni povestite nu urcă în această clară lumină a prezentului.

Procedeul devine încă mai limpede acolo unde sînt puse față în față două personagii, eroul și adversarul lui, cu acțiuni respective bine individualizate. În povestirea luptei de la Rusciuk, reprodusă mai sus, deși ni se vorbește deopotrivă despre Mihai și despre Mustafa-Pașa, ne sînt descrise de fapt numai acțiunile celui dintîi, în timp ce acele ale lui Mustafa sînt comprimate în rîndul evenimentelor de cadru. Pe fondul cenușiu al întreprinderilor turcești se desprind puternic acțiunile eroului nostru. În renumita descriere a luptei de la Călugăreni sînt individualizate însă atît faptele lui Mihai, cît și acele ale dușmanului său Sinan ; dar pe cînd cele dintîi sînt evocate la prezent, celelalte sînt povestite la trecut. Iată interesanta pagină, extrasă din *op. cit.*, pp. 128—129 : „*Sta să apună soarele după orizont, cînd vestea că ajutorul așteptat a sosit vărsă sperarea izbîndei și un curagiu nou în inima acelei mîni de voinici români care ca niște zmei se luptau, trăgîndu-se în fața nenumăratelor gloate ale unui dușman învingător. Acest ajutor însă ce ai noștri și-l închipuiau tare, nu era decît o ceată de 300 pedestrași din Ardeal cu puști. Mihai, fără a pierde vreme, căuta a se folosi de acest neînsemnat ajutor și de reîmbărbătarea oștilor sale, ca să smulgă biruința de la vrăjmași. El își* preumblă *privirea pe cîmpul bătăliei,* vede *mișcările turcilor și după dînsele își* pregătește *pe ale sale. Sinan-Pașa, văzînd retragerea românilor, luase*

inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfîrșit, în capul rezervei sale el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noștri în frunte, în vreme ce Hasan-Pașa, cu Mihnea-Vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci se *așează cu ceata de curînd sosită la capătul podului spre a întîmpina pe Sinan,* trimite *pe căpitanul Cocea cu 200 unguri și alți atîția cazaci pedeștri ca să ia pe vrăjmași pe la spate și Albert Kiraly* așează *cele două tunuri ce le redobîndise de la turci într-o bună poziție și* stă *gata a trăsni pe vrăjmași de vor îndrăzni a trece podul. Sfîrșind aceste pregătiri, Mihai* cugetă *în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci și a îmbărbăta pe ai săi. El* hotărăște *atunci a se jertfi ca altădată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicînd ochii către cer, mărinimosul domn* cheamă *în ajutoru-i protecția mîntuitoare a zeului armatelor,* smulge *o secure oștenească de la un soldat, se* aruncă *în coloana vrăjmașă ce-l amenință mai de aproape,* doboară *pe toți ce se încearcă a-i sta împotrivă,* ajunge *pe Caraiman-Pașa, îi* zboară *capul,* izbește *și pe alte capete din vrăjmași și, făcînd minuni de vitejie,* se întoarce *la ai săi plin de trofee și fără de a fi rănit. Această faptă eroică* înfioară *pe turci de spaimă, iar pe creștini îi* însuflețește *și-i* aprinde *de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate."*

Alternarea trecutului cu prezentul și semnificația stilistică a acestei alternări sînt absolut evidente în fragmentul de povestire citat. Cînd este vorba de Sinan sau chiar de ajutoarele lui Mihai, personagii secundare asupra cărora scriitorul nu dorește să arunce o lumină prea vie, întîmpinăm vreuna din formele trecutului ; Sinan „luase" inimă... „vrea" a-i desface pe români... Hasan-Pașa cu Mihnea-Vodă „alergau" prin pădure etc. Cînd este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sînt puse la prezentul indicativului : el „preumblă, vede, pregătește, trimite, cugetă, cere, hotărăște, smulge, se aruncă, doboară, izbește și se întoarce". Prin această alternare a timpurilor și prin felurita luminare a planurilor povestirii, după cum asupra lor coboară reflexul mai tare al prezentului sau acela mai palid al trecutului, se obține impresia adîncimii în tablou, a succesiunii basoreliefice de planuri, un efect stilistic pe care Bălcescu îl folosește de atîtea ori.

Continuarea pasagiului citat aduce o modificare a procedeului folosit pînă acum. De unde, pînă aici, relatarea faptelor lui Sinan și ale ajutoarelor lui Mihai se face la trecut, ele sînt readuse deopotrivă în lumina prezentului. „*Sinan, văzînd aceasta,* continuă Bălcescu, *spre a da curagiu la ai săi,* ia *ofensiva și* trece *podul. Dar deodată se* vede *oprit în față de Mihai ca de un zid de piatră tare, în dos*

izbit cu o furie înfocată de căpitanul Cocea și în coastă trăsnit de tunurile așezate pe deal de Albert Kiraly, care, bătînd în mulțimea îndesată a turcilor, le găurește rîndurile și le pustiește toată aripa dreaptă. Îndărătnicul vizir, fără de a-și pierde cumpătul, izbutește *a-și întocmi oștile în rînduială ; dar o izbire nouă a lui Mihai în fruntea armiei, pustiirile furioase ale lui Cocea de dinapoi, fierbintele și ucigătorul foc al lui Kiraly* zdrobesc *iară această rînduială ; și turcii, minunați de îndrăzneala cu care românii ce-i priveau ca biruiți, îi* izbesc *acum, încep a fugi răslățați"* etc. (*op. cit.*, p. 129). Care sînt motivele pentru care faptele lui Sinan, povestite pînă aici la trecut, ajung a fi narate la prezent, deopotrivă cu acele ale românilor și ale lui Kiraly, ajutorul lui Mihai ? Răspunsul nu este greu de dat. Ne găsim aici în punctul culminant al povestirii luptei de la Călugăreni. După primele succese ale lui Mihai, inițiativa luptei trece în mîinile lui Sinan. Pentru un moment, generalul turc înaintează în primul plan al importanței și mișcarea stilistică a povestirii subliniază evenimentul, trecînd faptele turcului la prezentul indicativului : Sinan „ia" ofensiva, „trece" podul. Dar deodată Mihai și ai săi își recîștigă avantagiile amenințate un singur moment și povestirea continuă și pentru el la prezent. Astfel, ierarhia planurilor în adîncime, tehnica basoreliefului, este suspendată într-o singură împrejurare și anume atunci cînd faptele celor doi adversari egalîndu-se, ele conveneau a fi comprimate în același prim-plan al importanței. Puțini sînt povestitorii istorici care, întocmai ca Bălcescu, să fi izbutit a reda prin nuanțe stilistice toate intențiile gîndului și sentimentului lor. Mai cu seamă în specularea virtualităților expresive legate de alternarea timpurilor verbale, Bălcescu apare ca un adevărat virtuos.

INDICE DE NUME *

* Prezentul indice folosește pentru ambele volume ale lucrării de față, specificîndu-se locul unde se află paginile la care se face trimiterea prin indicația I sau II. S-au reținut numai numele acelor prozatori români sau străini care constituie obiectul analizelor critice.

CUPRINSUL

VOLUME ALE PROZATORILOR ROMÂNI APARUTE ÎN „BIBLIOTECA PENTRU TOŢI"*

* Sînt cuprinse lucrări scrise pînă în 1941, anul apariţiei *Artei prozatorilor români.*

141—142 Ion Agîrbiceanu	*Arhanghelii*, roman, 2 volume
4—5 Vasile Alecsandri	*Culegere de proză*, 2 vol. (I *Călătorie în Africa;* II *Dridri)*
97 Grigore Alexandrescu	*Memorial de călătorie* (în vol. *Poezii)*
118 Jean Bart	*Europolis*, roman
170 I. A. Bassarabescu	*Pe drezină*, nuvele, schițe amintiri
18 Nicolae Bălcescu	*Românii subt Mihai Voievod Viteazul*
154 Geo Bogza	*Țara de piatră*, reportaje
Gheorghe Brăescu	*Scrieri alese*, 2 vol. (I *La Clubul decavaților;* II *Amintiri)*
201 I. Al. Brătescu-Voinești	*Întuneric și lumină*, schițe și povestiri
39 I. L. Caragiale	*La hanul lui Mînjoală*, nuvele
216—217 I. L. Caragiale	*Schițe și amintiri*, 2 vol. (I *Căldură mare;* II *Lanțul slăbiciunilor)*
309 Matei I. Caragiale	*Craii de Curtea-Veche*, roman
53—54 G. Călinescu	*Enigma Otiliei*, roman, 2 vol.
132 Ion Călugăru	*Copilăria unui netrebnic*, roman
47 N. D. Cocea	*Pamflete și articole * Vinul de viață lungă*
86 Miron Costin	*Letopisețul Țării Moldovei * De neamul moldovenilor*
6 Ion Creangă	*Amintiri, povești, povestiri*
83 Barbu Delavrancea	*Sultănica*, nuvele

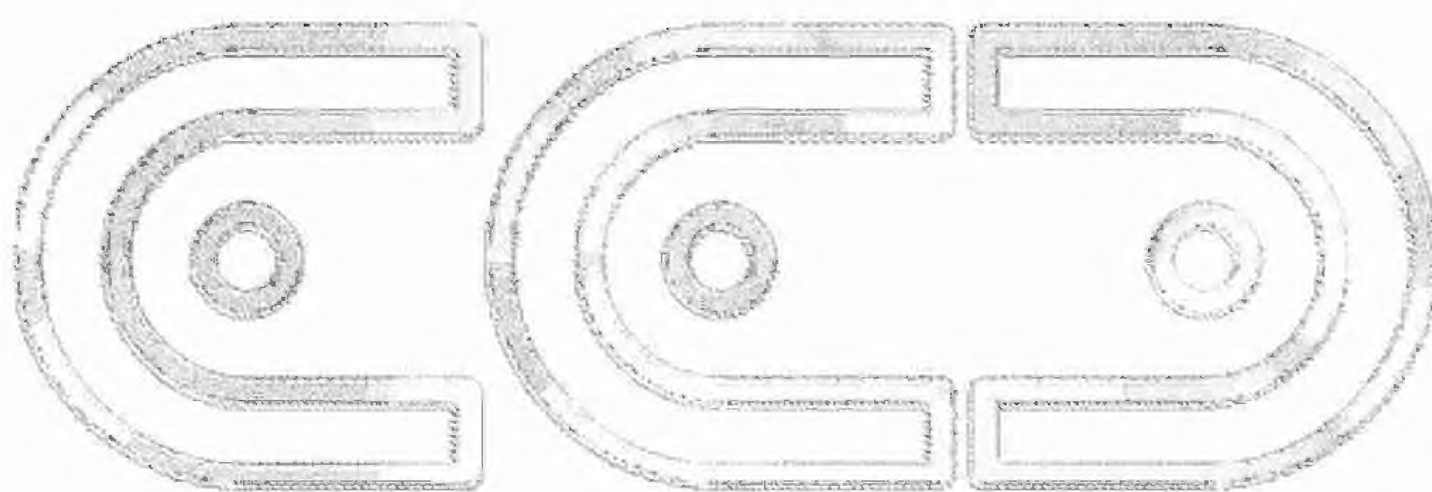
320 Mihai Eminescu	*Geniu pustiu*, proză
52 Nicolae Filimon	*Ciocoii vechi și noi*, roman
71 Gala Galaction	*Lingă apa Vodislavei*, nuvele
34 Ion Ghica	*Din vremea lui Caragea* (Scrisori către V. Alecsandri)
267 Emil Gîrleanu	*Nucul lui Odobac*, nuvele
263 Dinicu Golescu	*Însemnare a călătoriii mele*
41—42 B. P. Hasdeu	*Scrieri literare*, 2 vol. (I *Poezii, Micuța, Ursita*; II *Răzvan și Vidra, Trei crai de la răsărit, Ioan-Vodă cel Cumplit)*
24 Calistrat Hogaș	*Pe drumuri de munte*
165 G. Ibrăileanu	*Adela*, roman
9 Petre Ispirescu	*Zîna zînelor*, basme, legende, snoave
241 M. Kogălniceanu	*Tainele inimei* (Scrieri alese)
205 Ion Neculce	*O samă de cuvinte * Letopisețul Țării Moldovei*
180 C. Negruzzi	*Păcatele tinereților* (Scrieri alese)
91 Al. I. Odobescu	*Pseudo-cynegeticos sau Falș tractat de vînătorie și Scene istorice*
349—350 Hortensia-Papadat Bengescu	*Fecioarele despletite * Concert din muzică de Bach * Drumul ascuns*, romane, 2 vol.
334 I. Peltz	*Calea Văcărești*, roman
291—292 Camil Petrescu	*Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, roman, 2 vol.
106—107 Cezar Petrescu	*Întunecare*, roman, 2 vol.
192 Victor Ion Popa	*Velerim și Veler Doamne*, roman
37—38 L. Rebreanu	*Răscoala*, roman, 2 vol.
161—162 L. Rebreanu	*Ion*, roman, 2 vol.
297—299 L. Rebreanu	*Nuvele*, 3 vol. (I *Golanii*; II *Calvarul*; III *Ciuleandra)*
172 Alecu Russo	*Piatra Teiului* (Scrieri alese)
8 M. Sadoveanu	*Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă*, roman
29 M. Sadoveanu	*Soarele în baltă * Divanul persian*, povestiri
44 M. Sadoveanu	*Istorisiri despre vînători și pescari*

60 M. Sadoveanu	*Locul unde nu s-a întîmplat nimic * Însemnările lui Neculai Manea*, romane
103 M. Sadoveanu	*Venea o moară pe Siret*, roman
157—159 M. Sadoveanu	*Frații Jderi*, roman, 3 vol.
211 M. Sadoveanu	*Baltagul*, roman
273 M. Sadoveanu	*Cozma Răcoare*, povestiri
355. M. Sadoveanu	*Dureri înăbușite*, povestiri
135 Alexandru Sahia	*Execuția din primăvară*, nuvele, reportaje și articole
31—32 Ioan Slavici	*Nuvele*, 2 vol (I *Moara cu noroc;* II *Pădureanca)*
75 Ioan Slavici	*Mara*, roman
236 Damian Stănoiu	*Alegere de stareță*, nuvele și romane
111—112 Duiliu Zamfirescu	*Scrieri alese*, 2 vol. (I *Spre mare*, nuvele; II *Viața la țară, Tănase Scatiu*, romane)

În pregătire :

N. Iorga	*Oameni cari au fost*, 2 vol.
G. M. Zamfirescu	*Maidanul cu dragoste*, roman
Gib Mihăescu	*Nuvele*, 2 vol.
Gala Galaction	*Roxana, Papucii lui Mahmud, Doctorul Taifun*, romane
Ionel Teodoreanu	*La Medeleni*, roman, 4 vol.
Vasile Pârvan	*Pagini alese*
Titu Maiorescu	*Critice*, 2 vol.






Scanare și prelucrare digitală



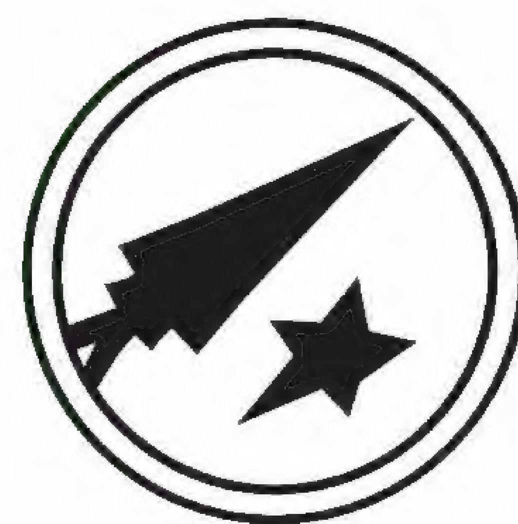




de

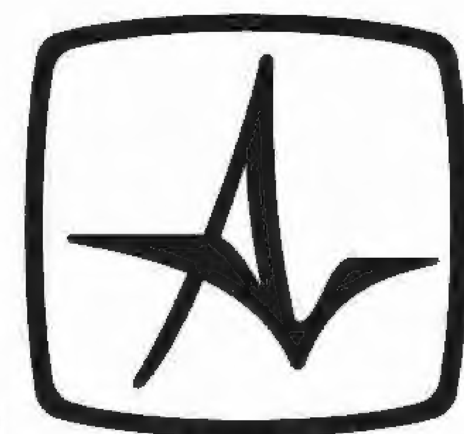
Anonim





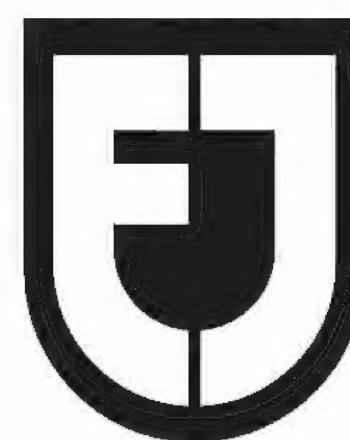
și

CAT Graur



Antwerpen








2024